جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية

Towards the Aesthetic of Reception in the war poems of "Al-Moalagua Al-Arabia"

إعداد

رحمة بنت هاشم الحديني

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في قسم اللغة العربية/ فرع الأدب

إشراف الأستاذ الدكتور

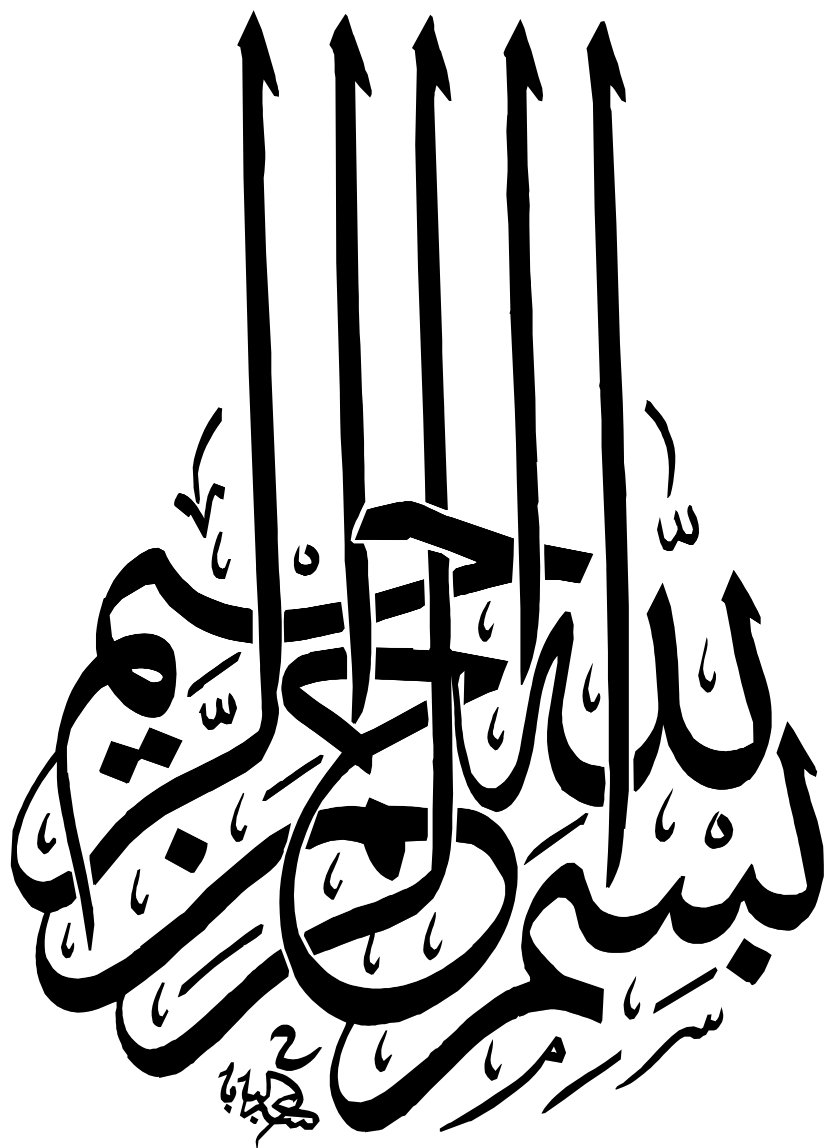
مراد عبدالرحمن مبروك

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الملك عبدالعزيز

جدة – المملكة العربية السعودية

جمادى الأول 1430هـ – مايــو 2009م


بسم الله الرحمن الرحيم

جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية

Towards the Aesthetic of Reception in the war poems of "Al-Moalagua Al-Arabia"

إعداد

رحمة بنت هاشم المحديني

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في قسم اللغة العربية/ فرع الأدب

إشراف الأستاذ الدكتور

مراد عبدالرحمن مبروك

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الملك عبدالعزيز

جدة – المملكة العربية السعودية

جمادى الأول 1430هـ – مايــو 2009م

جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية

Towards The Aesthetic of Reception in The War poems Of " Al-Moalagua Al-Arabia"

إعداد الطالبة

رحمة هاشم عبيد الحديثي

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الأدب

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف على الرسالة	أ.د. مراد عبد الرحمن مبروك	أستاذ	نقد أدبي	
الممتحن الداخلي	[illegible]	أستاذ مشارك	نقد أدبي	
الممتحن الخارجي	[illegible]	أستاذ	نقد أدبي	

جامعة الملك عبد العزيز

جمادى الأول 1430هـ-مايو 2009م

الإهـــــداء

إلى كل من منحني العزم والقوة لإتمام هذا العمل

ماضياً .... وحاضراً .... ومستقبلاً

إلى كل من كانوا النور المشع في دياجير الظلام

إلى كل من كانوا ولا زالوا النبع الذي استقي منه

الصبر ... والعلم .. والبحث الدؤوب

إلى أبي عُرفاناً بفضله وهتافاً بالدعاء لـــــــه

إلى من كان الدعاء بريدها للتواصل معي (أمي)

فليحفظكما المولى وليبارك لي فيكما

إلى زوجي بعض ما يجب أن يُحمل من جميل له ، ورمز

يشي بما هو أكبر من ود........ أكبر من وفاء ....

إلى إخوتي الذين ما توانوا عن خدمة البحث وصاحبته

إلى أخي عبيد الذي لم يمكث متنقلاً بين جامعة ومكتبة

طلباً لرضى البحث والباحثة

إلى كل أولئك ثمرة دعائكم وتواصلكم

فليبارك الله هذا العمل

الشـــــكر

أتقدم بوافر شكري وامتناني إلى أستاذي المشرف الدكتور مــراد عبــدالرحمن مبروك ، صاحب الفضل – بعد الله – في إرشادي إلى هذا الموضــوع ، ومــساعدتي لإتمامه ، وتحمله لكل ما كان مني من قصور وتراخ في أداء البحث فله مني كل الشكر وجزاه الله عني خير الجزاء

وأشكر أيضاً كل من قدم لي يد العون والمساعدة من أستاذات وزميلات وأخوات من أجل إتمام هذا البحث والخروج به إلى الصورة التي ينبغي أن يكون عليها

فلهم مني كل الحب والتقدير

جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية

Towards The Aesthetic of Reception in The War poems Of " Al-Moalagua Al-Arabia"

رحمة بنت هاشم المحديني

المستخلص:

التلقي يمثل صميم الدراسات الفكرية والفلسفية ، وينتج من منظومة علاقات اجتماعية ومواصفات فكرية يجسدها النص وفهمه . لذلك قامت هذه الدراسة بمحاولة لتطبيق مفهوم التلقي وجمالياته في قصيدة الحرب في المعلقة العربية وصولاً لما لتلك الأمة في العصر الجاهلي من تصور خاص للكون والإنسان والحياة ، وهو تصور كلي للحياة الفكرية والعقلية والنفسية والثقافية الخاصة بتلك الأمة.وكان منهج هذه الدراسة يرتكز حول نظرية التلقي التي يمكن الوصول من خلالها – عبر ركيزتي المنهج والمادة التطبيقية إلى الهدف المرجو من تلك الدراسة.وقد حاولت هذه الدراسة أن تجيب على عدة تساؤلات أثارها البحث منها: هل أمكن تعدد القراء من خلال بنية تلك النصوص أما أن الاتجاه يرتكز إلى متلق معين؟ ما مدى توافق الرؤية النقدية الحديثة مع النصوص القديمة وإلى أي مدى أمكن تطبيقها ؟ هل كان للمبدع على وعي بتلقي ذاته للنص أثناء عملية الإبداع؟ ما العلاقة بين الإبداع وبين الرؤية التكوينية للمبدع؟وهي دراسة تحاول أن تجعل التلقي أساساً فاعلاً في عملية استنطاق النصوص الحربية في المعلقة العربية، والكشف عن ماهيتها ومعانيها وما تضمنته من رؤى إبداعية يمكنها أن تضع معالم تشكل تمهيداً متواضعاً لدراسة تلقي الشعر القديم في ضوء النظرية الاتصالية بقواعدها وأصولها التي يسمح بها تلقي النص وتأويله.

Towards the Aesthetic of Reception in the War Poem of Al-Moalagua Al-Arabia "

Rahmah Bint Hashim Al-Muheddini

Abstract :

Reception represents the heart of philosophical and intellectual studies and resulted from a set of social relations and intellectual specification represented by the text and its understanding .
So this study tried to plicate the concept of reception and its aesthetics in the War Poem of " Al-Moalagua Al-Arabia " reaching to what this nation has in the pre-Islamic era of special conception to the universe , human and life that is a whole conception of the intellectual , mental ,psychological and cultural life related to that nation .
The methodology of this study lean on the theory of reception that can reach through it – thorough the two leans of methodology and practical subject – to the desired objective of this study .
This study has tried to answer many questions raised by the research some of :
Was the multiplicity of readers possible through the structure of these texts or the direction goes to specific reception ?
What is the extent of harmony of the modern critical vision with the old texts , and to what extent it was possible to be applicable ?
Was the creative aware of his self reception during the process of creation ?
What is the relation between the creativity and the structural vision of the creative ?

It is a study that tries to make the reception an effective at the process of interrogation of the texts of the War Poem of " Al-Moalagua Al-Arabia " ,
Exposing its identity and meanings and what it contained of creative visions ,that can make guides that form a simple preface to study the reception of old poetry in the light of the communication theory with its rules and principles that the reception and interpretation of the text allows it .

فهرس المحتويات

المقدمة

الحمد لله الذي أعان وأنعم، والصلاة والسلام على رسول الله محمد الذي بلّغ وعلّم، وعلى آله الطيبين الأخيار وبعد،

فإن للتلقي حضوره المتميز في ساحة الدراسات الأدبية والنقدية عربيًا وعالميًا، اهتم به النقاد، وانصرفوا إلى دراسته في محاولة منهم لتوضيح المفاهيم الرئيسة لتلك النظرية ، وقد أسفرت تلك الدراسات عن ظهور بعض النظريات المتمخضة عن نظرية التلقي والمتمثلة في نظرية الاتصال الأدبي التي قامت من خلال دراسة الإبداع الأدبي، وفق بناء هرمي ثلاثي الأبعاد، يقوم على مبدع، ونص، ومتلق ،إلى جانب قيامها بتطوير بعض المصطلحات والمفاهيم النقدية في نظرية التلقي بما يتناسب والرؤية التي تطرحها الدراسات النقدية المعاصرة.

والتلقي نشاط فكري يمارسه جميع البشر، ولكُلٍّ منهم وجهة فيه هو موليها، ولا غرابة إذا اختلفت تلك الوجهات بما يجسد اختلاف وجهات البشر وأذواقهم وأمزجتهم وأحوالهم النفسية، وأقدارهم من الفطنة والخبرة والعمق، ولا عجب أيضًا إذا تلاقت الأنظار، وتقاربت المفاهيم في الدرس النظري بين أمَّة وأخرى.

ومن الدراسات التي لم تنل حظها من العناية لدى الباحثين والنقاد الذين خصوا الشعر الجاهلي بدراسات مستقلة . المعلقات خاصة . قديما وحديثا من نقاد عرب ومستشرقين ،جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقات العربية

ذلك أن دراسة الأدب من منظور التلقي من أصعب الدراسات النقدية في العصر الحديث لما يتسم به فعل التلقي من حاجة إلى القدرة التحليلية والإلمام بالدراسات المختلفة، ولأن التلقي يمثل اللغة في سياقها الاجتماعي والثقافي؛ إذ أنه قائم على تلقي الآخر نصَّ الذات ، وأحيانًا على تلقي الذات نصها، وعلى ماهية النص في سياقه ومقامه ، وكيفية اعتبار الذات أو الآخر في بناء النص أو تلقيه له.

ومما يزيد الأمر صعوبة أن الدراسة ستتناول نصوصًا من عصر مضى منذ زمن سحيق هو العصر الجاهلي ، مما قد يُكثر الأخطاء في الاستنتاجات؛ لأن

الاعتماد سيقتصر على الأخبار التاريخية والأدبية عن المتلقين والمبدعين في العصر الذي ستتم دراسته.

وبسبب عدم وجود دراسة مستقلة في موضوع التلقي وجمالياته، عنيت بقصيدة الحرب في المعلقة العربية؛ شرعت الباحثة في تناول هذه الدراسة التي انطلقت من زاوية التلقي وجمالياته وتطبيق ذلك على النصوص المعنية ، مستعينة بالملاحظات والمعالجات المتناثرة حول هذا الموضوع عند النقاد والأدباء قديما وحديثا ، كما يعتمد البحث على نظرية التلقي الحديثة في محاولة لتطبيق بعض أصولها ومصطلحاتها بما يتناسب والنص الشعري لقصيدة الحرب في المعلقة العربية؛ بُغية الوصول إلى نتائج منطقية ، تكون بمثابة قاعدة متواضعة، يمكن الانطلاق منها إلى دراسة أشمل ، وأكثر دقة وتفصيلاً.

وقد قُسم البحث إلى خمسة فصول إضافة إلى المقدمة والخاتمة ، عنيت الباحثة في المقدمة بأهمية الموضوع وأسباب اختياره ،والفصل الأول تناول (المفهوم والعوامل) وعني بالبعد النظري للدراسة من ناحية واليات التلقي من ناحية ثانية ، فقد تناول نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا في الستينات . بإيراد أبرز جوانبها الرئيسة ،ومفاهيمها التي يمكن أن تُسهم في تطوير الدراسة ، ثم مفهوم الحرب عند العرب من خلال نصوص قصيدة الحرب عند شعراء المعلقات،وعني المبحث الثاني بتناول العوامل التي أدت إلى تلقيها عند الشعراء والنقاد قديمًا وحديثًا.

أما الفصل الثاني فقد تناول (المبدع بين الرؤية والوعي) من خلال دراسة المؤثرات المكونة لرؤيته نفسية كانت أو فكرية أو ثقافية أو حضارية وأثر ذلك على إبداعه ومدى توافق الذات – تحت ظل تلك الرؤية – والموضوع الذي تطرحه والإبداع الذي تشكله من خلال فعل الوعي.واحتوى على مبحثين : المبحث الأول تناول الرؤية التكوينية التي شكّلت الرؤية لدى النقاد الذين اختارتهم الدراسة ،والمبحث الثاني تناول الوعي بين الذات والموضوع.

أما الفصل الثالث فقد تناول (قصيدة الحرب والتشكيل النصي) وكان الحديث فيه عن الرسالة بما تميزت به من خصائص نصية أهلتها للتلقي الناجح ، ودور التفاعل النصي والبنى النصية داخل ذلك النص في إثراء المعنى الأدبي ومدى إمكانية تطبيق نظرية الاتصال الأدبي المتفرعة عن نظرية التلقي على النصوص الإبداعية،واحتوى على مبحثين: المبحث الأول منها يتناول التفاعل النصي الذاتي الذي يعمل على استكشاف العلاقات التجاورية بين بنى النص النقدي سواء على مستوى اللفظ أو على مستوى الجملة؛ليكون المبحث الثاني الذي يتناول التأثر والتأثير بين النص والنصوص الأخرى تحت مفهوم التفاعل النصي الخارجي.

ويأتي الفصل الرابع بعنوان (القارئ وجماليات التلقي) ضمن ثلاثة مباحث: يدور المبحث الأول منها حول القارئ وجماليات التلقي وأنواع القراء المتلقين للنص الأدبي ،والدور الذي يقوم به ذلك القارئ داخل بنية النص الإبداعي، ثم المبحث الثاني الذي يشكل الاتصال الأدبي مع النص من خلال الاتصال التناظري والاتصال غيرالتناظري الذي يبين مدى التوافق بين رؤية المتلقي ونص الدراسة أو مدى الانحراف عن الرؤية الكامنة في النص،وأثر ذلك في تشكيل البنى الدلالية للنص الإبداعي، فتنشأ استراتيجية خاصة تقوم على استكشاف المعنى من خلال أبعاد مختلفة شكلت المبحث الثالث من هذا الفصل.

أما الفصل الخامس فقد تناول (التلقي والارتداد العكسي) وهو الذي يكشف عن خصوصية النص وجماله من خلال تحديد الأثر الواقع على المتلقي ضمن مفهوم الارتداد العكسي الذي يعني التأثير ورد الفعل وذلك من خلال مبحثين الأول : يُعنى بالارتداد المباشر الناتج عن البنية السطحية المباشرة لوعي المتلقي ، والثاني الارتداد غير المباشر الناتج عن البنية العميقة غير المباشرة لوعي المتلقي .

وعالجت الباحثة في الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وسوف يتم دراسة مفهوم التلقي وتطبيقه على نصوص النقاد التي تناولت نص قصيدة الحرب في المعلقة العربية ، وسيكون ذلك وفق دراسة تقوم على رؤية

نقدية تتوافق وطبيعة هذه الدراسة من خلال بعض الآليات والمفاهيم في نظريتي التلقي والاتصال الأدبي ،ويبقى التكامل والتوافق بين تلك المفاهيم الأساس المنهجي الذي ستقوم عليه الدراسة في هذا البحث.

وأسأل الله جل وعلا أن تكون دراستي لهذا البحث قد سلكت سبل النجاح، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

١ – المفــهوم والعوامــل

١–١ المفهوم

أ– التلقي

ب– الحرب

١–٢ العوامــــل

–الطبيعيـة

–الاجتماعيـة

– الاقتصاديـة

– التاريخيـة

– النفسيـة

الفصـل الأول

المفـــهوم والعوامـــل

أولاً : مفهوم التلقي

إن النقد البناء هو الذي يؤدي إلى نتاج جديد فـي سماته وخصائصـه، ويحقق الامتداد والاستمرار لإبداع سابق، إيمانًا منه بأن طبيعة البحث في العلوم الإنسانية تتلاقى ويكمل بعضها بعضًا .

ومن هنا فقد كثرت المحاولات التي تعمل على تحليل ودراسة النص الأدبي وتنوعه بتنوع الرؤى ووجهات النظر التي تنهل منها، فلكل منهج أو مدرسة أدواتها التي تؤطر لها وجهة خاصة تُستغل في الرؤية والتحليل.

فعقدت بعض المذاهب الأدبية أهمية عظمى على شخصية المؤلف بوصفه مركزًا أساسيًا للعملية الإبداعية والنقدية، فأخذت تبحث في كل ما يتعلق به من سيرة وأخبار، وما أحاط به من ملابسات نفسية واجتماعية وتاريخية؛ لأنَّ النص عندها صورة عن صاحبه ، كما هو الحال في مدرسة النقد التاريخي، ومدارس التحليل النفسي التي جعلت من العمل الأدبي " حلم يقظة، يحلمه الإنسان، معبرًا عن دوافع ... راسبة في داخله منذ الطفولة، أو هي رواسب جاءت من صدمات وتوترات... مكبوتة" (١) منها ما يتصل بحاضره ومنها ما يتصل بماضيه ، لأن "كل ما يمر على الإنسان من أحداث يختزنه في ذاكرته ، ويحاول أن يعيده إلينا بطريقة معينة في تجربته الأدبية" (٢) .

وحصر المنهج الإيدلوجي " واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو ، على أن يكون مصدر الإثارة العمل الأدبي نفسه، دون تدخل من المؤلف" (٣) .

---

(١) رامز الحوراني ، نشوء النقد الأدبي وتطوره ، ط١ ،(١٩٩٦م)، ج٢، ، ٩٣ .

(٢) المرجع السابق، ٩٣.

(٣) المرجع السابق، ١٢٢.

أمَّا أصحاب النقد الاجتماعي فقد اعتبروا الأدب عنصرًا من عناصر البنية الفوقية للمجتمع ، ووعاء يعكس أيديولوجية الطبقة المهيمنة على المجتمع من خلال البحث في الوضع الاقتصادي ، والعلاقات القائمة بين الاقتصاد والثقافة أي أن الواقعية هي الهدف الذي يجب أن يسعى إليه كل الكتاب ليكونوا مفيدين لمجتمعهم.(١)

إذن نحن أمام تيارات نقدية مختلفة قد تقود إلى نتائج متضاربة أو متكاملة في الوقت نفسه ، تبقى معها الحاجة إلى قيام تنظير نقدي يأخذ بزمام النص إلى الأمام. ونتيجة للقصور الذي ظهر في النماذج السابقة وغيرها، كانت هناك حاجة ماسة لنشوء نظرية تحاول إعادة هيكلة التعامل مع طبيعة النص الأدبي بشكل لا يغفل الجوانب الرئيسية التي تعضد النص الأدبي وتشكله.

وهذه الحاجة أدت إلى تحول عام في الاهتمام من الكاتب والعمل إلى العمل والقارئ . إذ لا يتوقف فتح أفق النص عند حدود مؤلفه أو بنيته الشكلية بل يتجاوزها إلى " فتح الآفاق على رؤى جديدة للأشياء وتفتيق أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه ، بل وتعديل سلوكه"(٢) وذلك أن أي " متلق لأي فن من الفنون ، إنما يقصده بهدف أن يضيف شيئًا إليه، لا أن يكرر له ما يعرف ولا أن يسلبه معرفته".(٣)

******

يعرض المعجم العربي دلالة التلقي من خلال جملة من الجذور يتجاذبها معنى الأخذ والعطاء وهذه الأفعال هي: لفتح ، لقي ، لقن ، لقف ، لقم ، لقط ، وتتجمع وفق نظام الاشتقاق الأكبر الذي تنتظم فيه الكلمات اللغوية للدلالة بالتشابه الجزئي بين الأحرف على معان متقاربة ومتشابهة أحيانًا، يقال : ألقح الفحل الناقة أي وضع فيها لقاحة والمرأة لقحة إذا حملت ، وبناءً على ذلك يكون هناك إنتاج.(٤)

---

(١) بسام بركة ، ماثيوقويدر ، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية ، ط١، (٢٠٠٢م)، ٢٠-٢١.

(٢) محمد علي الكردي ، ظاهرة التلقي في الأدب،م٨,ج٣، علامات ، (١٤٢٠-١٩٩٩) ، ١٨.

(٣) حسب الله يحيى (٢٠٠٠)، اللوحة وسايكولوجية التلقي،متاح على/http://awu-dam.net تاريخ الدخول٢٠٠٧/٤/٢٣.

(٤) حمادي الزنكري(١٩٩٤)، التلقي الشعري بين الذائقة النقدية والدلالية اللغوية، متاح على-http://awu dam.net/ تاريخ الدخول٢٠٠٧/٤/٢٣ .

ومن تلقيح النخل والرياح اللواقح، وهي التي تحمل الندى ثم تمجه في السحاب ، فإذا اجتمع في السحاب صار مطراً، وكذلك العمل الأدبي حين تلقيه يستحيل هذا التلقي ظاهرة مخاض وإنجاب ناتجة عن علاقة بين مبدع وقارئ كانت فيه المعاضدة مشتركة: تجسَّمت عند أولها في عنف التجربة وعند ثانيهما في عنف اللقاء بهذه التجربة.(١)

وورد في لسان العرب أن : " التلقي هو الاستقبال ، ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلاَّ الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلاَّ ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾ (٢) .. وقيل في قوله وما يلقاها أي ما يُعلمها ويُوفق لها إلا الصابر ، .. والرجل يُلّقى الكلام أي يُلقَّنه ، وقوله تعالى : ﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ ﴾ (٣) ؛ أي يأخذ بعضًا عن بعض ، وأمّا قوله تعالى : ﴿ فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ ﴾ (٤) فمعناه أنه أخذها عنه ومثله لَقنها وتلقنها، وقيل : .. أي تعلَّمها ودعا بها " (٥) فقد ورد التلقي في القرآن الكريم للدلالة على التلقين والتعليم ، وذلك يعني أن هناك فهماً وفطنة توحي بوجود مستقبل للنص فـ " الاستعمال القرآني لمادة التلقي إشارة إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص " (٦) .

****

ولم يغفل النقاد العرب القدماء أركان العملية الإبداعية : المبدع والنص والمتلقي فقد تناولوا المبدع من خلال ما أسموه بالمتكلم والقائل (٧) وتناولوا النص من خلال الكلام شعرًا كان أم نثرًا . يقول ابن طباطبا: " الشعر – أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم " (٨) والتسمية

______

(١) حمادي الزنكري، مرجع سابق، ٣.
(٢) سورة فصلت، الآية:٣٥.
(٣)سورة النور، الآية:١٥.
(٤)سورة البقرة، الآية: ٣٧.
(٥) ابن منظور، لسان العرب،ط١، (لبنان: دار صادر،٢٠٠٠) ج١٣، ٢٢٧.
(٦) محمد ملياني(٢٠٠٤)، تلقي النص الأدبي بين التأسيس والآفاق، متاح على/http://awu-dam.net تاريخ الدخول٢٠٠٧/٤/٢٤
(٧) محمود درابسة ، التلقي والإبداع ، قراءات في النقد العربي القديم، (حمادة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م) ، ١١
(٨) محمد بن أحمد ابن طباطبا، عيار الشعر ، تحقيق : محمد زغلول سلام وطه الحاجري ،(القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى ١٩٥٦م)، ٣ .

ذاتها جاءت عند ابن رشيق القيرواني [١] أما قدامه بن جعفر فقد استعمل كلمة القول لتدل على النص الشعري ، فالشعر: " قول موزون مقفي يدل على معنى"[٢].

أما المتلقي الذي يشكِّل الهدف والغاية من العملية الإبداعية باعتباره ركيزة فاعلة يتحقق من خلالها وجود العمل الأدبي، والحكم عليه، فقد حظي باهتمام كبير من قبل النقاد خاصة في قضية مناسبة المقال لمقتضى الحال لأن " مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام " [٣] سواء أكان ناجحاً أم غير ناجح؛ باعتبار أن السامع شريك فعال في العملية الإبداعية يقتضي الملائمة بين الموضوع والحال الذي عليه السامع .

ولأن المتلقي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية فقد وضعت الدراسات النقدية القديمة لهذا المتلقي شروطًا ، وربطت الموضوع بنفسية السامع، وفصاحة الكلام بمقدار وضوح المعاني له ، لذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يقول: " واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعًا من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة " [٤] لأن عدم توفر المتلقي العارف بالعمل الإبداعي يعني عدم تحقق الغاية من الإبداع ، وعدم تحقق وجوده.

وامتد الاهتمام بالمتلقي إلى توجيه الشعراء في افتتاحيات قصائدهم بما يتناسب مع المستمعين حتى لا يتطيَّرون منها ، " ومن أدب هذا النوع ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة بالمديح ما يتطيَّر منه " [٥] ، فمتى ما ارتبط العمل بالمتلقي أصبح عملية خلق مستمرة جيلاً بعد جيل، ومتى ما نَفَرَت النفس وتطيَّرت، تجاهلت ذلك العمل وأهملته إلى أن يقيض له الله من يبعثه من مرقده وإلا بقي

---

[١] أبو علي الحسن بن رشيق القيروان، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ط١، تحقيق : عبد الحميد هنداوي،(لبنان: المكتبة العصرية ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، ١٢.

[٢] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ،(لبنان: دار الكتب العلمية)،٦٤

[٣] محمود درابسة ، مرجع سابق ، ١١.

[٤] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،ط١٢، شرحه وعلق عليه : محمد التنجي ،(لبنان: دار الكتاب العربي، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م) ، ٢٢٤.

[٥] محمود درابسة ، مرجع سابق ، ٢٥.

موؤدًا في باطن الأرض، لذلك ينبغي أن تفتتح القصائد بما يشد المتلقي إلى سماع النص والتفاعل معه.

فالتلقي عملية صعبة لا يمكن لأي تجربة أن تعيش وتحيا وتستمر من دونها ، وهو النقطة التي تلتقي فيها معاناة المبدع مع المتلقي في عملية تبادلية ، قدم فيها الأول نصًا إبداعيًا ، وتلقَّاها الثاني بما يمتلك من ثقافة متنوعة واستعداد نفسي حرك لديه حاسة التوقع والانتظار الذي يشعره باللذة والمتعة والحيرة ، سواء أكان هذا التأثر مع العمل الأدبي أم كان ضده وهو ما عبر عنه ابن طباطبا بقوله : "كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح الاضطراب ، والنفس تسكن إلى ما وافق هواها ، وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف بها فإذا أورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت " (١)

****

كان ظهور نظرية التلقي في العصر الحديث وصفًا للتطورات التي حدثت في مجال النظرية الأدبية الحديثة ،وهي التطورات التي اهتمت بالعلاقة بين النص والقارئ، فبدأت سلطة القارئ مع نقاد جامعة (كونستانس) الألمانية تحت مسمى (جماليات التلقي) الذي أطلق عليه الباحثون الأمريكيون نقد استجابة القارئ.

وتشير نظرية التلقي إلى تحول عام في الاهتمام من المؤلف إلى القارئ، وسلكت التحول نفسه نظرية (استجابة القارئ) وإن كان يفصل بينهما أن استجابة القارئ لم تحظَ بنظرات نقدية متماسكة وواعية، بخلاف نظرية الاستقبال أو التلقي التي كانت صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا خلال الستينيات عندما وقف ياوس . أحد رواد نظرية التلقي . على شرحها تحت عنوان (التغير في نموذج الثقافة الأدبية).

---

(١) ابن طباطبا، مرجع سابق، ١٥.

ومفهوم التلقي هو القائم المشترك للنظريات النقدية لما فيه من دعوة إلى إنتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر والقائمة على الخبرة والإدراك، ولاشتمال التلقي على العموم أولاً ، وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى ثانياً كما قال بذلك ناظم عودة. [١]

فتلقي الأدب يعني العملية المقابلة لإبداعه ، والتي يمكن أن تنتج إبداعًا جديداً، وقد جاء الاهتمام بها قوياً لأن القارئ أصبح مشاركًا ومتابعًا لكل إشارات النص ودلالاته ، مما أهَّله لتشكيل دوره، وأهمية ذلك الدور في العملية الإبداعية من حيث استقبال النص، وفك شفراته، وأسرار غموضه ، ثم إعادة إنتاجه وخلقه مرة أخرى.

وقد تعددت مناهج ومدارس التحليل والتأويل الخاصة بالنصوص بين اهتمام بالنص من جهة ، واهتمام بالمؤلف من جهة أخرى كما هو الحال في البنيوية الشكلية التي أعلن روادها وعلى رأسهم (رولاند بارت) موت المؤلف ولا وجود للنص إلا في بنيته وهيكلته النابعة من ذاته ومن لغته ، وبين أصحاب المنهج الاجتماعي الذي يؤمن بسلطة المؤلف، ويبقي معها دور المتلقي معنيًا في النقد في كثير من الآداب الأوروبية وغيرها، حتى ظهرت نظرية التلقي التي ركزت على القارئ باعتباره المحور الأساسي للعملية الإبداعية الذي يمثل " تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها "[٢] .

إن الحديث عن جمالية التلقي على أساس أنها اهتمت بفعل التلقي الأدبي، الذي ظل مهملاً في تاريخ الدراسات الأدبية ، إذ أصبح التلقي علماً يجعل من

[١] الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، (الأردن :دار الشروق ، ١٩٩٧) ١٥-١٦ (بتصرف)

[٢] لطفية إبراهيم برهم ، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر، علامات ،م٩،ج٣٥ ،جدة:النادي الأدبي الثقافي، (١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م): ٢٧٧-٢٧٨.

القارئ بؤرة أساسية أو مركزية تدور حوله كل عناصر النص ، يضعنا أمام المنظرين الأساسيين لتلك النظرية (ياوس وآيزر)، ومحاولة كل منهما تجاوز أوجه القصور في المناهج الخاصة بدراسة الأدب من خلال توجه الأول إلى تاريخ الأدب باعتباره عملية جدل دائم بين منتج ومتلق أي عملية تفاعل وتفكيك شفرات وتجاذب بين مؤلف وجمهور [1]، وتوجه الآخر نحو الظروف والآليات التي تحكم التفاعل بين النص والقارئ، لإيجاد دور المتلقي في استقباله للنص ، وتحقيقه للفهم المطلوب حسب ثقافته وفكره وعصره.

ظهر التلقي كنظرية في حقبة الستينيات في جامعة (كونستانس) في ألمانيا ، ومن أبرز أعلامها (هانزروبرت ياوس وآيزر). ويعد المؤرخ الألماني (ياوس) (١٩٢١–١٩٩٧) من أشهر أعلام تلك المدرسة التي عُنِي أفرادها بشكل خاص بعلاقة الدلالة النصية الأدبية بأبعادها المختلفة مع القارئ.

إذ تنصب جماليات التلقي عنده على تتبع الأثر الناتج عن النص أو العمل الأدبي وما يمكن أن يحدثه ذلك الأثر من تحديد دلالات جديدة وبلورة لأحكام جمالية وفنية من خلال مشاركة فعّالة بين متلق ونص خاضعة لإحساس القارئ والمتغيرات المؤثرة فيه عبر العصور المختلفة. وفي توجهه إلى تاريخ الأدب كان يهدف إلى إعادة التاريخ المركز من الدراسات الأدبية بدلاً من الإنصباب حول السياسة والأيدلوجية التي أدت إلى تأخره في الاهتمام بالحقل الأدبي وذلك من أجل"المحافظة على نوع من الصلة بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر "[2] إذا تجلت مهمة التاريخ في " تتبع التحولات والتطورات التي تطرأ على التلقي الأدبي" [1] فيكون التعامل مع العمل الأدبي على أساس تجارب القراء السابقة؛ ليتحقق التأثير باستمرار قراءة النصوص والاستجابة لها. فعند تلقي قصيدة الحرب في

---

(1) روبرت هولب , مرجع سابق : ١٤٥.(بتصرف).

(2) المرجع السابق ، ١٤٥.

[1]حميد سمير(٢٠٠٥) ، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، دمشق، متاح على/http://awu-dam.net تاريخ الدخول٢٥/٧/٢٠٠٧

المعلقة العربية – مثلاً – يستحيل في نظر (ياوس) بتر هذا النص عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه في عصر ما قبل الإسلام . وكأنه يرى أن النص يمثل مركزية الالتقاء بين آفاق سابقة وآفاق حاضرة، بحضور المتلقي الحالي؛ ليكون التحاور والتصادم الذي يمكنه أن يسفر عن ظهور دلالات ومعان جديدة قد تقترب أو تبتعد من أفق توقع المتلقي.

وفي ربط الجزء بالكل ، أي ربط القراءة الحاضرة بالقراءات السابقة يتحقق الفهم والتأثير؛ ذلك أن التلقي الأول أو القراءة السابقة ستكون محل تطوير وبناء وتجديد من جيل إلى آخر؛ إذ أن لكل عمل قيمة جمالية، وقيمة تاريخية، جمالية تمثلت في اختيار أو استقبال القارئ الأول سيؤخذ بها وتُنمى ضمن سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى آخر، وهنا تتقرَّر الأهمية التاريخية للعمل وتتضح قيمته الجمالية.

إذن يمكن تطوير الظاهرة الأدبية عن طريق الكشف عن أنماط إضافية من زوايا النص ووجوهه التي تكونت خلال سيرورته التاريخية من خلال مصطلح (التلقي التعاقبي) الذي يتشكل تكوينه من ثلاثة عناصر هي : الزمان والمعرفة والتغير[٢]، وبتوافر تلك العناصر متضافرة في تلقي النص الأدبي يمكن ولوج كل تفسير أو فكرة أو تأويل يمكنها أن تضفي على النص الأدبي بعدًا جديدًا بما يقدِّم من أسئلة، ويجيب عليه من أسئلة ،تكفل للنص الأدبي الحفاظ على هويته ضد الجمود ليكون التحول البنَّاء في عالم النص من خلال فعل التلقي عبر العصور هو أساس الدراسة الأدبية والنقدية في نظرية التلقي ، ذلك أن " أثر العمل الأدبي وتلقيه يلتحمان في حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماض ، ولا يمكن لهذا الخطاب أن يستمر في قول شيء ما لتلك الذات ... إلا إذا اكتشفت الذات الحاضرة الجواب المضمر المتضمن في الخطاب الماضي وأدركته بما هو جواب عن سؤال يتعين

---

[٢] نعيم اليافي ، الشعر والتلقي دراسات في الرؤى والمكونات ،(الكويت ، ١٩٩٩م)، ٥٩. (بتصرف)

عليها هي أن تطرحه الآن " [1] ليكون التلقي بنية دينامية متكاملة لا يمكن أن تُدرك إلا ضمن تفعيلاتها المتعاقبة عبر التاريخ الأدبي والفكري.

وعليه يتضح تطور العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه حسب أفق انتظاره وتوقعه بإعادة تشكيل ذلك الأفق وتحديد معاييره الجمالية والفنية.

ولتحقيق تلك المركزية التاريخية في دراسة الأدب، وربطه لسياق المعاني الثقافية والمعرفية التي سبق إنتاجها بالسياقات والعلاقات والأفكار المستقرة في ثقافتنا الحاضرة يطرح (ياوس) مفهوم (أفق التوقعات أو أفق الانتظار) محاولاً بذلك أن يفسر الطبيعة المتغيرة لمعنى العمل الأدبي إذا عرَّفنا أفق التوقعات أو أفق الانتظار بأنه عملية استنتاج لنتاج أدبي معين يطرحه المبدع وفق صورة أو بنية ذات خصائص وتقاليد فنية معينة ، تحمل معاني رُسِمت في ذهن المتلقي ، وعلى ضوئها بنى معالجته الأولية لتلك النصوص، فالمتلقي الجاهلي مثلاً ينتظر من شاعره قصيدةً تبدأ بالبكاء على الأطلال ، وذكر المحبوبة ، ووصف الرحلة ، وصور شعرية أخرى كان قد وضعها في ذهنه مسبقاً. وتُعرِّفه بشرى موسى بأنه ذلك " الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي " [2] وفق السلسلة التاريخية للتلقي، والمبدع الآخر للنص الأدبي وهو المتلقي.

ومصطلح (أفق التوقعات) اشتق من الإدراك عند (هوسرل) [3] الذي يرى أن تحقق الوعي غير متاح في التلقي إلا بوجود خلفية أو أفق من التناقض والارتباك ، وقد تأثر فيه ياوس بـ (جادميرا) الذي استخدمه في كتاباته الفلسفية إضافة إلى استخدامِه من قِبَل (كارل بوجر) .

---

[1] هانس روبيرت ياوس ، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ط٢، ترجمة : رشيد بنحدو، (القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤)، ١٢٥.

[2] بشرى موسى صالح،نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط١،(المغرب:المركز الثقافي العربي،٢٠٠١)، ٤٥.

[3] سامي إسماعيل ، جماليات التلقي، ط١،(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة:٢٠٠٢) : ٨٦.

ويعتبر ياوس (أفق التوقعات) الركيزة الأساسية في جمالية التلقي ، فهو في ربطه بعض الجماليات بالتاريخ يهتم بتأسيس ذلك الارتباط على تجارب القراء السابقين في التعامل مع النص الأدبي ، لأنه يرى أن تأثير النصوص لا يتحقق إلا باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يعني أن تلقي النصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقعات القراء.

ويشير (ياوس) في أثناء مناقشته لهذا المصطلح إلى ثلاثة محاور أساسية يمكن تَقَصِّي أثر ذلك الأفق من خلالها ، يتمحور العنصر الأول منها حول شكل العمل الإبداعي السابق وخصائصه الفنية التي عُرِف بها وينتمي إليها، أما العنصر الثاني فيتشكَّل حول التجربة الجمالية المُسبَقة التي اكتسبها الجمهور من الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ليأتي التعارض بين اللغة الشعرية التي عرَفها المتلقي واللغة التي يتعامل معها يوميًا عنصرًا ثالثًا مشكلا لأثر ذلك الأفق[1].

بمعنى أن متلقي نص عنترة بن شداد – مثلاً – لديه خبرة مسبقة عن جنس النص المُتَلَقى ، والأعمال الأدبية الشعرية السابقة عليه ، وما تميزت به تلك النصوص الشعرية من خصائص فنية ينتمي إليها نص عنترة ، ونتيجة لذلك تكون الخبرة التي أهلته لتكوين أفق معين قد يتجاوب مع النص وقد يصطدم به ليظهر ما أطلق عليه (آيزر) (خيبة الانتظار).

فأي عمل أدبي يهيئ متلقيه لنوع خاص من التلقي من خلال معايير وسمات مألوفة، تكون سلسلة نصوص جنس أدبي ما ، ومن خلال تداخلات تناصية بين الأعمال الأدبية، إلى جانب وظيفة اللغة ودورها في تشكيل وتكوين العمل الأدبي ، وهذه بدورها قد تؤدي من خلال الربط بين ثقافة القارئ الماضي وثقافة القارئ المعاصر إلى تغير الأفق بتجاهل الخبرات المألوفة والانقياد إلى غير المألوف.

---

[1] روبرت هولب ، مرجع سابق : ١٥٧ (بتصرف)

فإذا لم تتوافق سمة النص الأدبي مع صورته الفعلية المألوفة في ذهن المتلقي فإنه حينئذ يصطدم (بخيبة الانتظار) " حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد "[1] ليعيد تغيير أو تشكيل أفق انتظاره بما يحقق له الانسجام والتواصل مع النمط الجديد، وهنا تبرز قدرة المتلقي على فهم النصوص الإبداعية والتعامل معها وفق تطوراتها المختلفة.

وكلما اتسعت المسافة " بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته" [2] وهو ما عبر عنه (ياوس) بمصطلح (المسافة الجمالية) التي يقصد بها " المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا والعمل الجديد ، حيث يمكن للتلقي أن يؤديَ إلى تغيير الأفق بالتعارض مع التجارب المعهودة " [3] وكأن وظيفتها – أي المسافة الجمالية – تقوم على قياس مدى التباين والاتساع بين العمل الأدبي من جهة والأفق المتوقع من قبل المتلقي من جهة أخرى ، وبقدر اتساع تلك المخالفة يكون تميز النص وإبداعه ، إنها عملية انصهار تضفي على العمل الأدبي الحياة والاستمرار من خلال ذلك الاتساع الذي يحقق ما يمكن تسميته بالفجوات أو البياضات التي ظهرت عند (آيزر) ، والتي يفترض من القارئ ملؤها بحيث يكون مستعدًا لإبداع موازٍ لإبداع المؤلف لأنَّه بهذا الصنيع يُعد قارئًا إيجابيًا يعيد النص إلى دائرة الضوء ليضفي عليه من ذاته ونفسه وعقله مُشكِّلا بذلك عالمًا جديدًا وروحًا جديدةً من الإبداع داخل النص السابق عليه.

وهذا يقتضي وجود قارئ واعٍ بأنَّه يكشف نصوصًا ممتازةً ضمن ما تصوَّرَه الكاتب وكتبه ، يغذيها ويمنحها دلالاتٍ أكثر غنى؛ لأنه لم يوجد لذاته بل وجِد لجمهور يتأمل العمل الأدبي وينتشي به ، ينشئ نوعاً من التوتر والتجاذب ، يتمخض عنه إبداع أدبي يتسم بالجمالية والامتياز.

******

---

[1] ناظم عودة خضر، مرجع سابق،١٤٠.

[2] بشرى موسى صالح،مرجع سابق ، ٤٦،ورشيد بنحدو ، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي، علامات، م٩،ج٣٦،جدة:النادي الأدبي الثقافي (١٤٢١هـ-٢٠٠٠م): ٣٩٦

[3] محمد ملياني، مرجع سابق ، ٤

ويقترن ذلك المشروع المنهجي عند (ياوس) بمشروع آخر يسير في الدائرة ذاتها ، إذ ينطلق عَالِمٌ آخر (آيزر) من مبدأ تحقيق الإبداع في عملية التواصل القائمة بين المبدع والمتلقي نحو النص الأدبي جاعلاً ركيزتَه الأساسية القارئ وعملية القراءة.

و(آيزر) هو أحد رواد نظرية التلقي ، عمل أستاذاً في جامعة " كونستانس" الألمانية حيث انطلق هو وزميله باتجاه اصطلاح الدراسات الأدبية ، فكانت أولى محاضراتِه التي ضَمَّنَها رؤيتَه النقدية بعنوان (الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر) عام ١٩٧٠م ، ولم يُكْتَب لها الذيوعُ والانتشار إلا بعد ظهور كتابه (سلوكيات القراءة) عام ١٩٧٨م .

و(ياوس) و(آيزر) كلاهما معنيٌّ في إعادة وضع معالم النظرية الأدبية بشد الانتباه إلى القارئ ، وجعله محور العملية الإبداعية في تعامله مع النص، إلا أن منهجهما في هذا التوجيه قد تشعَّب في تركيز (ياوس) على أهمية التاريخ الأدبي ، واعتمادِ (آيزر) في رؤيتِه على جانب التفسير الذي يكتشف المعنى من خلال إجراءات القراءة حين يتمُ التفاعل بين النص والقارئ ؛ لأن المعنى لا يتشكَّل بذاته، بل لابد من عمل المتلقي لإنتاجه ، موضحًا أن " النص وحده بعيدًا عن المتلقي وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ، ويظل عملا جامدًا ، يبقى في حاجةٍ إلى فعل يتحقق به ، ويخرج إلى الوجود، ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة "[(١)] .

يعالج (آيزر) ضمن رؤيته النقدية المعنى الذي يتأتى من العمل الأدبي بجعله أثرًا يمكن ممارسته واستكشافه وليس موضوعًا يمكن تحديده ، لأن المعنى ليس حكرًا على المبدع أو الكاتب بل هو نتاج عملية تفاعل تحدث بين النص والقارئ تقوم على الفهم والإدراك ، وتبادل التأثير بينهما. وعلى هذا الأساس يرفض (آيزر) فكرة وجود معنى خفي في النص يقوم المتلقي بالتنقيب عنه لأن العمل الأدبي "ليس نصًا بالكامل، كما أنّه ليس ذاتيةَ القارئ ولكنّه تركيب والتحام بين

---

(١) سمير حميد، مرجع سابق، ١٦

الاثنين"[1]. وهذا الفهم للقراءة يعني أنَّ النصَ الأدبي وجودٌ غير متحقق إلى أن يأتيَ قارئ يتلقاه بوعيه ويبث فيه الحركة، يخرجه من بنية السكون إلى بنية التحقق من خلال إثرائه بالعديد من الأفكار، والتأويلات التي تَنْتُج من اختلاف وجهات النظر في القراءات المختلفة للنص ، إذ يختلف كلُّ قارئ في طريقة تناوله للنص وفهمه للمعنى حسب ثقافته وعصره وفكره.

فالتركيز على معطيات المؤلف الإبداعية وحدها أو إدراك القارئ وحده لن يحقق النتيجة التي ستقوم على جدلية التفاعل بين النص والقارئ وهي إنتاج المعنى والظروف التي يخضع لها ذلك الإنتاج.

وبناء على ذلك يضع (آيزر) مجموعةً من القوانين أو العناصرِ التي تجعل العلاقة بين النص والقارئ تفاعلية نص/ قارئ وقارئ/ نص ، فبقدر ما يقدم القارئ للنص يضيف النص له أبعادًا جديدة.

ولإنتاج المعنى يضع (آيزر) ثلاثةَ ميادين، يقوم أولها – مثل إنجاردن– على أنَّ النصَ هيكلٌ عظمي دائم الوجود ينبغي للقارئ أن يكسوَه بالمعنى ، وفي الميدان الثاني تأتي عمليةُ معالجةِ النصوص من خلال الصور العقلية التي تُشكِّل أهميةً قصوى في عملية القراءة، لتكون بنية الأدب الإبلاغية هي الميدان الثالث الذي يسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ ، وفي اتحاد تلك الميادين يتم إنتاج المعنى، وتوضيح الآثار التي أحدثها الأدبُ في القارئ[2].

وعلى سبيل المثال تتشكَّلُ تلك الميادين الثلاثة في نص زهير بن أبي سلمى كالتالي :

وما الحربُ إلاّ ما علمْتم وذُقْتُم   وما هو عنها بالحدِيثِ المُرَجمِ

([1])محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، ط١،(دار الفارس،١٩٩٦)، ٤١

([2]) روبرت هولب، مرجع سابق ، ٢٠٣ (بتصرف)

متى تبْعَثوها تبْعثُوهَا ذَمِيمَةً وتضراِذَا ضَرّيتُموها فَتُضـرَمِ [1]

فهذه البنية اللفظية والتركيبية الماثلة أمامنا في النص تشكل البعد الأول عند (آيزر) وهو أنَّ النصَ هيكلٌ عظمي دائم الوجود ، أما ما يحويه النص من صور عقلية استعان بها في تشخيص الحرب حيث جعلها كالرحى تارة تأتي على الحرث والزرع فتهلكه، وكالناقة التي يكثر نتاجها من أبناء شؤم تغرس مع مجيئهم بذور الفناء والضياع تارة أخرى ، إلى غير ذلك من الصور التي تقود في النهاية إلى بنية الأدب الإبلاغية وهي الركن الثالث من أركان العملية الإبداعية عند (آيزر) إذ يأتي بناءُ المعنى في النص بمشاركة طرفين هما النص والمتلقي.

وقبل أن نشرعَ في توضيح العملية الإبداعية، ومفاهيمها التي طرحها (آيزر) لتحقيق التفاعل بين النص والقارئ؛ ينبغي أن نعْرِفَ الخاصيةَ التي يتميز بها النص المُبْدَع ، الذي دفع بـ(آيزر) إلى محاولة إعادة بناء النظرية الأدبية في دراسة النصوص.

يرسم لنا (آيزر) ملامحَ نصيةٍ تتسم بالحركة، والإغراب، وعدم المباشرة، يغوص القارئ في أعماقها مستنبتًا الرؤى والأفكار على غير مثال سابق . تشتمل هذه الملامح النصية الآيزرية على شروط تكفل للنص النجاح والإنتاج وتعدد الأفق ، وأهم هذه الخصائص أو الملامح ألا يكون النص واضحًا غاية الوضوح في طريقة عرضه وتأديته لمعناه؛ لأنَّ النصَ إذا نظم عناصره بطريقة صريحة فإنه يؤدي بالقارئ إلى رفضه نتيجة الضجر أو الاستياء من سلبية الشكلية والمعنوية، فالأشياء إذا أُخذت جاهزة كانت نتيجتها الملل وتفقد مع ذلك متعتها . إضافة إلى ذلك لابد من وجود مناطق مألوفة تقود إلى غير المألوف فتتشكل نقاط الإبهام والفراغات ليملأها المتلقي ، وكأنَّهُ استدلالٌ على المعنى الخفي بالمعنى الظاهر، أو المحذوف

---

(1) زهير بن أبي سلمى، ديوانه ، صنعة الأعلم الشنتمري ، تحقيق:فخر الدين قباوة ، ط٣،(بيروت:دار الأفاق الجديدة،١٤٠٠هـ-١٩٨٠م)، ١٨-١٩

بالمعنى الباقي، وهذا ما يريده النقد من المتلقي باعتباره عنصرًا فاعلا في توليد المعنى أو اختراعه.

ولكن كيف يمكن استكشاف تلك الخصائص النصية ؟ للإجابة على هذا التساؤل يُفصح (آيزر) عن نوعيةِ قارئِهِ، فقد أراد أن يجدَ مفهومًا جديدًا لذلك القارئ، يختلف عن المفاهيم التي كانت معروفةً في النقد آنذاك ، وكأنَّهُ يريدُ أن يرتبط ارتباطًا مباشرًا ببنيات النص الأساسية، فوجد أنَّ تلك البنيات تنطوي على قارئ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه.

تظل الحاجة ماسة عند (آيزر) وفي عملية إنتاج المعنى إلى متلق يعمل على كشف الشفرة الكامنة في النص من خلال الربط بين الأجزاء غير المترابطة؛ لتكتمل البنية، وينتج بذلك الموضوع الجمالي في النص ، لوجود عملية تتحول من خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية وذلك من خلال فعل الإدراك، وهذه العملية هي عملية القراءة التي أتاحها مفهوم القارئ الضمني .[١]

فـ(آيزر) يبحث عن قارئ ذي صلة وثيقة بالنص، تكون وظيفته معرفة وإدراك التأثيرات التي تتركها أو تسببها الأعمال الأدبية، والتجاوبات التي تثيرها تلك الأعمال، وبهذا الفهم يجعل القارئ الضمني أساسًا لعملية التواصل و " تواصلاً يضع القارئ في مواجهة النص ، في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً ". [٢]

ويطرح (آيزر) مفهوم القارئ الضمني محاولة للبحث عن نموذج متعال يميزه عن غيره من القراء، مثل القارئ المتفوق عند (ريفاتير) أو القارئ المبلغ عند (ميش) أو القارئ المخبر ، وهو طريقة لإلقاء الضوء على وجود قراء دون حاجة للتعامل مع قراء فعليين أو حقيقيين؛ لأنَّ القارئ الضمني ليس له أي وجود حقيقي أو فعلي وإنما هو " يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخييل .. وتبعًا لذلك فإنَّ القارئ الضمني ليس معروفًا في جوهر اختباري ما ، بل هو مسجل في النص بذاته ، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه

---

[١] سوزان بينيت ، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، ترجمة سامح فكري، مراجعة: نهاد صليحة،(مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون) ،٦٩ (بتصرف).

[٢] ناظم عودة خضر ، مرجع سابق، ١٦٣.

"[١] وهناك يكمن اختلاف القارئ الضمني عن غيره من القراء، فكل من يتلقى النص دون تحديد فهو قارئ ضمني ، وهو بنية فاعلة في النص وشرط أساسي من شروط قابليته للتلقي أو الاستقبال؛ إذ يشكل ذلك القارئ الإطار المرجعي للنص وبعدًا من أبعاده التكوينية لذلك نجد أنَّ عملَ المؤلفِ لا يكتمل ولا يستقيم إلا بمشاركة القارئ الضمني.

ويحدد (آيزر) في موضع آخر القارئ الضمني بأنَّه " بنية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة "[٢] فهو يريد أن يؤكد أنَّنا أمام قارئ خيالي متعال يُعنى بتشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة، ويُعزى إليه وظيفةُ استنباط المعنى غير المألوف في النص.

وحتى يتم التفاعل بين النص والمتلقي، ويتحقق الهدف من نظرية التلقي، يطرح (آيزر) مجموعةً من المفاهيم والاصطلاحات التي يمكنها أن تأخذ بيد القارئ إلى إنتاج المعنى بجعل المألوف غريبًا في عملية استكشافية للمعنى، تحقق التواصل الأدبي بين النص والقارئ ، وعلى رأس تلك المفاهيم تأتي (الاستراتيجية ، البياض أو الفجوات).

عرف (آيزر) (الاستراتيجية) بأنَّها " بنية النص الباطنة وعمليات الفهم التي تستثار نتيجةً لذلك لدى القارئ " [٣] عن طريق قراءة واعية لتلك البنية الباطنية، تجعل المألوف غريبًا من خلال فهم القارئ للنص ، وهذه الاستراتيجية ترسم شروط تلقي النص الأدبي إذ تتكون من إجراءات أو مجموع قواعد ، ترافق تواصل المُرسِل والمُرْسَل إليه كي يتم التواصل بينهما بنجاح ، من أجل إضفاء رؤية جديدة ومبتكرة تُمكِّن النص من تجاوز المنظورات الجزئية، وتمكنه أيضًا من إعادة تشكيل العالم وبنائه بما يحقق حريتنا ومتعتنا الخاصة.

---

[١]() المرجع السابق، ١٦٣

[٢]() هولب روبرت ، مرجع سابق، ٢٠٥

([٣])المرجع السابق، ٢١١

فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم، محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم، من خلال عملية تكيف داخلية تستقبل وجهات النظر المختلفة محاولة التوثيق بين تناقضاتها المختلفة، وملء ثغراتها، وتسويد بياضها؛ لكسر ألفة ما هو مألوف حتى تتحقق عملية الاتصال الأدبي . ولتحقيق الوظيفة النهائية لتلك الاستراتيجية يقدم (آيزر) مفهومين هما : (الصدارة والخلفية) و(الموضوع والأفق).

" تشير الثنائية الأولى إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج في حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام"[١] ، فالنظر إلى النص من الوهلة الأولى من بعد أحادي معزول عن السياقات المتعددة يسمى بالصدارة، والنظر إليه من خلال سياقاته المختلفة هو ما يمكن تسميته بالخلفية ، فيتم التعامل مع النص من خلال التحام قائم بين الخلفيتين، ولعل هذا ما عبَّر عنه الجرجاني بالنظم . وتشير الثنائية الأخرى (الموضوع والأفق) إلى القيام باختيار ميسور وواضح من المنظورات المتعددة التي تشكَّلت لدينا تحت ما يسمى بـ (وجهة النظر الجوالة)، في محاولة للوصول إلى أفق معين يتناسب مع الموضوع المطروح للقارئ ، ومن خلال تضافر الثنائيات السابقة يصل القارئ إلى استكشاف شمولي لبنى النص الباطنية الكامنة وراء تلك البنى السطحية.

أما مفهوم الفراغات فيمثل الجوانب المخفية في النص أو المساحات التي يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات المختلفة التي تمنح فرصة لبث الحياة في العمل الأدبي وإسباغ المعنى على إشارات النص.

ونلحظ اتفاق كل من (ياوس) و(آيزر) و(إنجاردن) في طرح مفهوم الفراغات أو بياضات النص التي تقوم بإجراء عملية التواصل من خلال تفاعل المتلقي مع النص الأدبي باعتبارها شرط أساسي لتعزيز درجة الاتصال مع النص الأدبي ، كما أنَّ بنية الفراغات تسمح للقارئ بأن يضعَ نفسَه في عالمِ الخيال، داخل تفاعل ديناميكي بينه وبين النص يضمن له في النهاية التحقق والوجود.

---

[١] المرجع السابق ، ٢١٢.

وأثناء قيام المتلقي بملء تلك الفراغات يتضح له أنَّ المعايير التي كانت صالحةً للتعامل مع النص قد أخذت منحى غير مقبول ، ولا يمكن الاستمرار من خلالها ، وهنا يقع ما يسميه (آيزر) بـ (السلب) الناتج عن قصور النص في الوفاء بكل مقتضياته ومضامينه لما يتمتع به القارئ من إرث ثقافي ومعرفي أدى إلى إنشاء ذلك القصور ؛ فكانت عملية السلب التي يُعنى بها " تمثيل موضوعات متخيلة لا يمكن أبدًا إنتاجها بدقة ، ومن ثم فإنَّ المدلولَ لا يمكن تثبيته أو تضعيفه ؛ لأنه يمتلك طابعًا مفتوحًا " [١] ،ويعرفها (آيزر) في موضع آخر بأنَّها " نشاط القارئ في صنع الصورة. إننا حين نقرأ نقوم على الدوام وبصورة لا شعورية ببناء صورة ... وينبغي تمييز هذه الصورة عن المدركات الحسية التي نحصلها عندما نواجه حقيقة تجريبية (إمبيريقية) واقعة ؛ لأن الصورة تعلو على الحسي ... يتم في معظم الأعمال غير المتبذلة إنتاج الصور ثم تراجعها مرة أخرى، حيث أنَّها تعدل ويعاد تشكيلها في عملية زمنية مركبة، وهكذا يتألف المعنى ، بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية "[٢] .

وتأتي أهمية التركيب السلبي في كونه أساس النظرية في التقويم الأدبي، وفي كونه القوة الأساسية للاتصال الأدبي[٣]، ذلك أن المتلقي هو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها ، وهو معنيٌّ في الوقت نفسه بربط أجزاء النص من خلال بنية الفراغات التي جاءت به إلى اتجاه غير متوقع، أحدث ما يعرف بـ (جدلية التوقع والذاكرة).

فالمتلقي يمضي مع النص على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها، وفقًا لما لديه من توقعات مستقبلية ، وعلى أساس من خلفية الماضي ، ولذلك فإن حدوث شيء غير متوقع يُحمّلُ القارئ مسئولية إعادةِ صياغةِ التوقع وفقًا لذلك الحدث، في عمليات استدعاء وتوتر تُفصِحُ عن آفاق مستقبلية لم توصل بعد مع

---

(١) لطفية إبراهيم برهم ،مرجع سابق: ٢٦٢.

(٢) روبرت هولب،مرجع سابق ، ٢١٦-٢١٧.

(٣) المرجع السابق: ٢٢٣-٢٢٤ (بتصرف).

آفاق الماضي، أي أنَّ وجود قراءةٍ جديدةٍ وتوقعٍ حاضر لا يعني إلغاء قراءة الماضي ، بل يجعلها تقف في مواجهة مع الحاضر، محاولةً الوصول إلى تعديلٍ لذلك الأفق وفق مقتضيات التطورات والحاجات الفكرية التي يعج بها العصر، في عملية تناسب لا تخل بالعمل الأدبي بل تحقق له الوجود الجمالي.

وهذه المراحل المختلفة والمتتابعة لعملية القراءة يتحكَّمُ فيها بعدٌ استراتيجي يُعرف بـ (وجهة النظر الجوالة) التي تشق طريقها بين آفاق الماضي ورؤيات الحاضر، في عملية كشف وتوصيل بين شبكات مختلفة من المناظير التي "تقدم أرضيات متداخلة في ارتباطها ببعضها البعض ، والتفاعل بين تلك الأرضيات يستفز القارئ إلى نشاط تركيبي" [١] يساعد على إدراك النص وعلى وصف الطريقة التي يوجد بها القارئ في النص. [٢] فالفهم لا يحدث مرة واحدة، إنما يحدث في مراحلَ عديدةً، كل مرحلة تحتوي على جوانبَ يمكن من خلال التحامها مع بعضها البعض أن تُسهِمَ في تخيّلِ موضوع النص وإدراكه ، وكلما اتسعت آفاق النص تعددت وجهات النظر، وتغايرت، ومن ثم أنتجت صورًا جمالية بِنَاءً على ما تشكَّل في وعينا من الخيال الإبداعي أثناء عملية القراءة؛ لأنَّ "التصور ركن أساسي في الخيال الإبداعي الذي يُنتج في نهاية الأمر الموضوع الجمالي"[٣].

فقد عنى (آيزر) بالعملية القائمة بين المتلقي والنص ، أي على الدور الإبداعي له والمتمثل في تعيين وإدراك النص، فحاول وضع خاصية معينة للنص المقروء، واستراتيجيات معينة للتعامل مع تلك النصوص ؛ فجعل من بنية النص وأفعال الفهم أساس عملية الاتصال وفق استراتيجيات وأبعاد معينة.

وعند حديثه عن الاتصال الأدبي يُقسِّم الاتصال – وإن لم يصرح بذلك – إلى نوعين : اتصال متعادل متحقق في الأدب الواقعي المباشر، واتصال غير متعادل تجده في البنية الاتصالية للأدب الخيالي ، ويرى أن أسباب ذلك الاتصال

---

(١) سامي إسماعيل ، مرجع سابق، ١٥٦.

(٢) المرجع السابق.

(٣) روبرت هولب ،مرجع سابق: ٢١٧.

غير المتعادل تكمن في عدم معرفة القارئ ما إذا كان فهمه للنص صحيحًا ، وفي عدم وجود سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل الوصول إلى المقصد المطلوب.

النظرية الآيزرية لم تخرج عن ثنائية (نص – قارئ) ، كما أنها أغفلت دور منتج النص، ومن هذا المأخذ على (آيزر) ينطلق مراد عبد الرحمن نحو منهجه في التلقي، واضعًا تصورًا خاصًا من خلال رؤيته (رؤية الاتصال الأدبي)، يقوم هذا التصور على ثلاثية (مؤلف – نص – قارئ) انطلاقًا من التأثير الذي يقوم به المؤلف لحظة تلقي النص، أي أنَّ رؤيته تعتمد " على الرؤية الشمولية فهي لا تعني بالمؤلف فحسب مثلما عنيت به المناهج التقليدية لاسيما المنهج الاجتماعي كما أنها لا تعني بالنص فحسب مثلما عني به أصحاب المنهج الشكلاني ولا تعني بالمتلقي فقط مثلما عني به أصحاب نظرية التلقي. لكنها تعني بالأضلاع الثلاثة للمثلث النقدي" [1] .

انطلق مراد عبد الرحمن في تصوره لنظرية الاتصال الأدبي من النظرية الوضعية المنطقية؛ لأنَّ تعاملَه مع النص يقتضي تصورًا نظريًا أكثر شمولية ومعرفة وعلمًا فكانت " الفلسفة الوضعية المنطقية وما تقوم عليه من أسس معيارية موضوعية قد تتوافق ورؤية الاتصال الأدبي لأنها كانت صدى للمنهج العلمي ... ومثل هذه الرؤية تتوافق والاتصال الأدبي ، لأنَّ القراءة لا يمكن أن تتم بمعزل عن آليات الاتصال ، واللغة بكل مستوياتها المطروحة في الفلسفة الوضعية المنطقية تتوافق والاتصال لأنَّه لا يوجد اتصال أدبي بمعزل عن اللغة".[1]

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاته، علامات ،ج٦٠ مج١٥ ، جدة:النادي الأدبي الثقافي (١٤٢٧هـ – ٢٠٠٧م) : ٧٣٤

(١)المرجع السابق : ٧٣٦-٧٣٧

ومن خلال هذا البناء الثلاثي الأبعاد صاغ رؤيته للاتصال الأدبي شكل بنيتها مطورًا بعض الصيغ تارة، ومستعيرًا بعضها الآخر، وناقلا لبعضها من حقلها اللغوي إلى حقلها الأدبي؛ لتتناسب وحالات التفاعل المستمر بين المؤلف والنص والمستقبل أو القارئ من خلال الرسالة والوسيلة ورد الفعل العكسي.

تؤمن نظرية (الاتصال الأدبي) بأن هناك خمسة أركان في العملية التفاعلية للتلقي تقوم عليها آليات التواصل هي (المؤلف ، الرسالة ، الوسيلة ، المستقبل أو المتلقي، والارتداد العكسي).

وتتم دراسة المؤلف من قبل المتلقي من خلال بعدين : البعد الأول يتمثل في (الرؤية التكوينية) والثاني ما أسماه مراد عبد الرحمن (الذات والموضوع والوعي الكتابي) ، فالأديب أو الناقد لابد من وجود تفاعل بين ذاته والموضوع الذي يكتب فيه ، ومدى اتحاد الذات مع النصوص المطروحة والمختلفة، متزامنة مع الوعي الكتابي الذي يعتمد على أسس يستند إليها اللون الأدبي الذي يكتب فيه ، وما يجب أن يراعيه من اختيار اللغة، ومكونات العمل الأدبي شعرًا كان أم نثرًا ، وما يتم به كل منهما من خصائص ومعايير تختلف عن الآخر.

والمحور الثاني في نظرية الاتصال الأدبي وفق تصور مراد عبد الرحمن يتمركز حول النص أو الرسالة بكل أبعادها وتجلياتها، فيضيف لهذا المحور ثلاثة عناصر تشمل (الخاصية النصية) أو شروط النص القابل للقراءة ، و(التفاعل النصي) الذي يتكون من (التفاعل الداخلي) أي تفاعل النصوص مع بعضها البعض (التناص) ، و (التفاعل الخارجي) الذي يعني تفاعل (قارئ – نص)، والعنصر الأخير الذي يدور حول الرسالة أو النص المُنتَج هو (البنية النصية) ومستويات تلك البنية التي تتمثل في (البنية السيسيونصية) وهي البنية الاجتماعية، و (البنية السيكلونصية) وهي التي تطرح بعدًا نفسيًا. أما وسيلة الاتصال فتفرق رؤية الاتصال الأدبي بين ثلاثة أشكال هي تلقي الأدب المنطوق، والأدب المقروء , والأدب المرئي .

وللقارئ دور ذكره (آيزر) في نظريته وهو استكشاف المعنى، وفي حديث مراد عبد الرحمن عن ذلك القارئ وفق تصوره عن رؤية الاتصال الأدبي يوظف بعض المفاهيم المتعلقة بالقارئ كـ(دور القارئ ومستوياته ، واستراتيجية القراءة واستراتيجية الاتصال ,والارتداد العكسي) بما يتناسب و(رؤية الاتصال الأدبي) فيضيف مفهوم (القارئ القصدي) مقابلة بـ (القارئ الضمني) وكذلك مفهوم استراتيجية الاتصال الأدبي بشكل عام.

وفي (استراتيجية الاتصال) – والتي يُعنى بها الطريقة التي تسير بواسطتها عملية الاتصال الأدبي وتتشكل – تفرق رؤية الاتصال الأدبي بين نوعين من الاتصال ، هما (الاتصال المتعادل) وفيه " تكون رؤية القارئ متوافقة ورؤية النص" [١] أي أن وجهة نظر المتلقي متوافقة مع وجهة نظر المؤلف ، ويكون النص على هذا الأساس بنية متعادلة توافقت فيه رؤية القارئ مع مراد النص وطبيعته ومعانيه، أما النوع الآخر فهو (الاتصال المنحرف) الذي يولد مساحات من الانحراف بين قراءة المتلقي ومضمون النص ناتج عن المخالفة المباشرة بين رؤية النص ورؤية القارئ. وتعود أسباب هذا الاتصال المنحرف إلى أمرين "هما عدم إدراك القارئ لفهم النص ، أو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ ، وهناك سبب ثالث يتمثل في تعدد الدلالات" [١]

أما (الارتداد العكسي) فيدور حول الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي ، وهو ما أشار إليه (آيزر) عند حديثه عن بنية الأدب الإبلاغية من أنَّه " يريد أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب بل الآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ"[٢].

---

[١] مراد عبد الرحمن مبروك ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي،مرجع سابق: ٧٦٦.

([١])المرجع السابق: ٧٦٦.

([٢])روبرت هولب ، مرجع سابق ، ٢٠٣.

ويضيف مراد عبد الرحمن في (الارتداد العكسي) مفهوم (رد الفعل) فإذا كان النص مباشرًا كان الارتداد العكسي مباشرًا ، فيولد بنية سطحية وإذا كان النص عميقًا يصبح الارتداد العكسي غير مباشر فيولد بنية عميقة .

فنظرية الاتصال الأدبي تقوم حول المرجعية الفلسفية ، والمفهوم الأدبي ومقومات التلقي، وهذا ينبئ عن نظرة عميقة بأهمية التكامل بين المحاور التي قامت عليها نظرية التلقي.

ويبقى على الباحثة الوصول إلى منهج أو رؤية تتوافق ومسار الدراسة الذي تسلكه وطبيعة النصوص المدروسة؛ ونظرًا لتعدد أصحاب نظرية التلقي واختلافهم في بعض المفاهيم والمصطلحات، واختلافهم في الطرح أيضا ، اقتضى الأمر من الباحثة أن تلج إلى النصوص النقدية الإبداعية في غير تعسف أو خلل يمكنه أن يفضي إلى إسقاطات نصية غير مقبولة.

وكان السبيل إلى البحث في ظهور عملية التطوير والتعديل لبعض المفاهيم، من خلال اكتناه التفاعل بين المبدع والنص والمتلقي بطريقة لا يمكن أن تحدث شرخًا في البناء الكلي لنظرية التلقي, وصب جل اهتمامها على دور المتلقي في التفاعل مع النص وإنتاج المعنى.

ولا مناص هنا حتى تتحقق العملية الإبداعية من السير اعتمادًا على الأركان الأساسية لنظرية (الاتصال الأدبي)؛ لمَ تشكِّله من دور بارز في إثراء النص الدلالي من خلال تركيزها على المتلقي وفق بنية ثلاثية الأبعاد(مبدع- نص- متلق) ومحاولة تطوير بعض مفاهيمها الجزئية ؛ لتكون الانطلاقة من تلك العلاقة التشابكية بين أركان أربعة (الرؤية التكوينية ، والخاصية النصية ، واستراتيجية القراءة ، والارتداد العكسي).

ففي مفهوم (الرؤية التكوينية) استخدمت رؤية (الاتصال الأدبي) مصطلح (الرؤية) وهو مصطلح يتسم بالاتساع الذي لا يمكن معه تحديد الرؤى أو حصرها، وإنما تتعدد بتعدد المتلقين، بخلاف مصطلح (المنهج) أو (الاتجاه) الذي يمكن أن يكون محدد الطريقة أو البعد الذي يسلكه . وعدم التحديد لمفهوم الرؤية يعني أن هناك نوعًا من المرونة في التعامل مع الدراسات الأدبية التي تحتاج إلى نظرة تضيء لنا الهدف ، وتكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة تخرج القول غير مخرج العادة المألوف للمتلقي.

وتوظيف مفهوم (الرؤية التكوينية) التي طرحتها نظرية الاتصال الأدبي عند مراد عبد الرحمن مبروك في الدراسة للتعبيرعن الناقد المتلقي لقصيدة الحرب في المعلقة العربية باعتباره المحور الرئيس للنظرية والبحث ، ورؤية المتلقي الناقد قد تفتح آفاقًا في النص تثري البحث أكثر من رؤية شاعر المعلقات نفسه (المؤلف)، وذلك في حالة اتسام رؤيته بالموضوعية وسعة الأفق الثقافي.

ومن الرؤية التكوينية تفرعت عدة رؤى أهمها الرؤى (النفسية، والاجتماعية ، والتاريخية ، والأسطورية، والفنية) مع إمكانية الإضافة على الرؤى السابقة وذلك خاضع لتتعدد وتباين القراء من جهة، واتسام النص بالعمق والغموض والبعد عن السطحية والبني المباشرة من جهة أخرى.

وعند الحديث عن قصيدة الحرب في المعلقة العربية باعتبارها مادة الدراسة، نجده نصًا محاطًا بالكثير من البياضات وجوانب الغموض التي يمكن أن تسهم في تعدد الرؤى المفسرة له، مع انعدام أو قلة – على حد علم الباحثة – الدراسات التي دارت في هذا الموضوع.

والتجربة الإبداعية التي يطرحها المتلقي مُشكِّلةً ما يسمى بـ (الرؤية التكوينية) في نظرته للنص لا تنبع من فراغ، وإنّما هي نتيجة مخزون ثقافي ونفسي وديني وحضاري ... الخ ، تكوَّن في شخصيته وتطور إلى أن استوى على سوقه، دافعًا إياه إلى اختيار رؤية ورفض أخرى سواء أكان بصورة واعية أم غير واعية،

فعالم التاريخ – في الغالب – ينظر إلى الأحداث التاريخية التي عاصرت المبدع، والمناسبة التي قيل فيها النص، وأثر ذلك على النص ، بينما ينظر عالم الاجتماع إلى النص من زاوية سوسيولوجية كلٍّ حسب مكوناته الثقافية والمعرفية ، أي أنَّ تلك الرؤى المختلفة التي تُدْرَس من خلالها النصوص تكون نتيجةَ مكوناتٍ شخصية كان لها الدورُ الأكبرُ في تحديد الرؤية والتفاعل مع النصوص.

وحتى تتحقق الرؤية التكوينية، لابد من وجود القدرة على الإفصاح والتأمل، والتعبير عما يدور داخل النفس ومكونات الذات، باستخدام الإبداع شفاهة كان أو كتابة من خلال ما يسمى في (رؤية الاتصال الأدبي) بـ (الوعي بين الذات والموضوع) الذي يُقصَد به وجود تفاعل بين الأديب أو الناقد ذاته والموضوع الذي يكتب عنه ، ومدى اتحاد الذات مع النصوص المطروحة والمختلفة، متزامنة مع الوعي الكتابي الذي يعتمد على أسس يستند إليها اللون الأدبي الذي يكتب فيه، وما يجب أن يراعيه من اختيار اللغة، ومكونات العمل الأدبي شعرًا كان أو نثرًا، فلكلٍّ منهما خصائص ومعايير تختلف عن الآخر.

وتحت عنصر الرسالة والتشكيل النصي الذي يمثل النص في رؤية (الاتصال الأدبي) يتفرع عنصرا (التفاعل النصي) و (والبنية النصية) ، يطرح مفهوم (التفاعل النصي) فرعين يدوران حول (التفاعل الداخلي) أي تناص، و (التفاعل الخارجي) الذي يعني تفاعل(قارئ – نص)، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يتم دمج العنصرين معا ليكونا أكثرَ تفاعلا في التعامل مع النص، وإثرائه بالدلالات المختلفة والمتنوعة.

يأتي بعد ذلك عنصر (البنية النصية) الذي يسير في اتجاهين : اتجاه داخلي يتمثل في (تتابع البنى الداخلية للنص)، وخارجي يُعنى بـ (تتابع البنى الخارجية للنص من خلال قراءة النص المغلق والمنفتح) من خلال مستوييه (البنية السيسونصية، والبنية السيكولونصية)، وسوف تتم مناقشة هذا الجزء عن طريق دمج البنية النصية لمستوى الكلمة مع البنية النصية لمستوى الجملة لعدم انفصالهما في معنى النص النقدي ومبناه.

وعند الانتقال للمفهوم الثالث من مفاهيم رؤية (الاتصال الأدبي) والمرتبط بـ (استراتيجية القراءة)، يأتي مصطلح (مستويات القارئ) والمتمثل في الحوار المباشر مع النصوص النقدية التي تفاعلت مع النص الحربي في المعلقة العربية من خلال مفهومي (القارئ الضمني والقارئ القصدي).

ويندرج تحت مفهوم (استراتيجية القراءة) مصطلح (مستويات الاتصال) بقسميه (الاتصال المتعادل والاتصال غير المتعادل) ليكون استكشاف المعنى من خلال مفهوم (استراتيجية القراءة) المندرج تحت مفهوم أكبر يحمل التسمية ذاتها من خلال أبعاد مختلفة ومتعددة، وسوف تعالج النصوص في هذا المبحث من خلال (البعد الباطني والبعد الذاتي) لكونهما أكثر إنتاجية في التعامل مع النصوص المدروسة في البحث.

ويرتبط المفهوم الرابع من مفاهيم نظرية (الاتصال الأدبي) بـ (الارتداد العكسي) والأثر الذي يحدثه النص في المتلقي ، والمتضمن مفهومي (الارتداد المباشر) و (الارتداد غير المباشر).

ويبقى التوافق والتكامل بين تلك المفاهيم الأساسي المنهجي الذي سيقوم عليه البحث في التعامل مع المادة المطروحة للدراسة.

ثانياً : مفهوم الحرب

الحرب ظاهرة تاريخية كبرى ، وتعد من أهم موضوعات التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي في حياة الشعوب .

وقد شهد المجتمع العربي إبان العصر الجاهلي سلسلة متنوعة من الحروب، والمعارك، والصراعات التي سجلتها لنا كتب التاريخ والأدب، إضافة إلى تفاعل الشعراء مع تلك الحروب، وتسجيلهم لها في أشعارهم؛ لتبقى خالدة تمر عليها الأجيال تلو الأجيال .

ونجد مادة (حَ رَ بَ) في المعاجم العربية تدور حول : " الحرب : نقيض السلم .. جمعها حروب .. وفلان حربٌ لي أي عدو لي ومحارب .. والحرب : أن يُسلب الرجل ما له " [(١)] و " دار الحرب : بلاد المشركين الذين لا صُلْحَ بيننا وبينهم . ورجُلٌ حَرب ومِحْرَبٌ ومِحْرَابٌ : شديد الحرْبِ شجاع . ورجلٌ حَرْبٌ : عَدُوٌّ مُحاربٌ " [(٢)] ويقول تعالى : ﴿ فأذنوا بحرب من الله ورسوله ﴾ [(٣)] أي بقتل، وقوله تعالى : ﴿ الذين يحاربون الله ورسوله ﴾ [(٤)] يعني المعصية أي يعصونه.

وهذه المعاني اللغوية تُكْسِب مادة (حرْب) الشيء الكثير من القوة والعداوة وقض المضاجع، فهي الضد المباشر للسلم.

ويدخل تحت المعنى اللغوي المعبر به عن لفظة (الأيام) التي استخدمها علي الجندي في تعريفه للحروب إذ يقول : " لقد اعتاد العرب والمؤرخون أن يسموا

[(١)] ابن منظور ،مرجع سابق ،ج٤، ٦٩-٧٠ (مادة حرب)

[(٢)] الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي ،(لبنان: دار الفكر ، ١٤٢٠-١٩٩٩م) ،٦٩

[(٣)] سورة البقرة ،الآية:٢٧٩

[(٤)] سورة المائدة :الآية: ٣٣

الحرب التي وقعت بين العرب أيام العرب " [١] ثم يشرع في تفسير معنى الأيام وسبب تسمية العرب لها بذلك.

وعند الرجوع إلى تفسير تلك اللفظة في مجامع اللغة نجد أنَّها تعني الزمن المحدد من ليل أو نهار فقط . يقول صاحب اللسان : " اليوم معروف مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها ، والجمع أيام ، ... ابن السكيت : العرب تقول الأيام في معنى الوقائع ، يقال : هو عالم بأيام العرب يريد وقائعها ، ... وقال إنما خصوا الأيام دون ذكر الليالي في الوقائع لأنَّ حروبهم كانت نهارًا " [٢] .

وفي القرآن الكريم : ﴿ هل ينتظرون إلا مثل أيام الذين خلوا من قبلهم﴾ [٣] فالأيام هنا وقائع الله فيهم ، كما يقال : أيام العرب لوقائعها[٤] ، وفي قوله تعالى ﴿قل للذين آمنوا يغفروا للذين لا يرجون أيام الله ليجزي قومًا بما كانوا يكسبون﴾[٥] فسَّر الطبري الأيام بمعنى الوقائع والنقمة " قل يا محمد للذين صدقوا الله واتبعوك يغفروا للذين لا يخافون بأس الله ووقائعه ونقمه إذ هم نالوهم بالأذى والمكروه ليجزي قومًا بما كانوا يكسبون " [٦] .

فلفظة (الأيام) تعني الحروب التي وقعت بين العرب في الجاهلية، وربما كان استعمال كلمة (الأيام) [٧] في التعبير عن الحرب كنوع من التخصيص أو التسجيل التاريخي والزمني للموقعة حتى يبقى، ويُتخذ دليلاً يميزون به ما يقع بينهم من حروب ، أو يميزون به وقائعهم من وقائع غيرهم .

---

(١) علي الجندي ، شعر الحرب في العصر الجاهلي ،ط٣، (لبنان:مكتبة الجامعة العربية ، ١٩٦٦م) ، ٢٣

(٢) ابن منظور ، مرجع سابق : م : ٣٢٩- ٣٣٠.

(٣) سورة يونس ،الآية١٠٢

(٤) أبو حيان التوحيدي، تفسير البحر المحيط،ط١، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، شارك في تحقيقه: زكريا عبد المجيد التوقي وأحمد النجولي الجمل،(لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤٢٢-٢٠٠١م)، م٥، ١٩٤.

(٥) سورة الجاثية الآية:١٤

(٦) الطبري ، تفسيره ، ج٢٥ ، ٨٦-٨٧

(٧) للاستزادة ينظر : علي الجندي ، شعر الحرب في العصر الجاهلي : ٢٤-٢٧

وأيام العرب كثيرة للغاية ، وعلى الرغم من كثرة ما رواه الإخباريون عنها إلا أنَّهم لم ينقلوا منها إلا الأيام التي كان لها أهميةٌ وأثر كبير في حياة العرب ، فيُذْكر أنَّ أبا عبيدة (ت٢١١هـ) صنف كتابًا أورد فيه ١٢٠٠ يومًا من أيام العرب لكنه فُقد [١]، إضافة إلى بعض الكتب التي قيل إنَّه وضعها مثل : كتاب أيام بني مازن ، وكتاب مقاتل الفرسان ،وكتاب القارات ، وذُكر أيضًا أنَّ صاحبَ كتاب الأغاني قد كتب عن أيام العرب كتابًا يحتوي على ذكر ألف وسبعمائة يوم ، وذكر ابن النديم في كتابه أن هشامًا الكلبي قد وضع عدة كتب في أيام العرب منها : كتاب داحس والغبراء ، وكتاب أيام فزارة ، وكتاب أيام بني خليفة ، وكتاب أيام قيس بن ثعلبة، وكتاب الأيام .[٢] .

وكُتب عنها في العصر الحديث كتاب (أيام العرب في الجاهلية) لمحمد أحمد جاد المولى وزميليه ، وكتاب (وقائع العرب) لحسن مغنية ، وكتاب (أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي) لمنذر الجبوري .

ومن قصص الأيام التي وردت في كتب الأدب والتاريخ نجد أنَّ الحروب التي دارت بين الجاهليين نوعان: الأول أيام داخلية ، والثاني أيام خارجية ، فالأيام أو الحروب الداخلية يُقصد بها " الحروب والمناوشات التي وقعت بين بعض القبائل العربية وبعضها الآخر " [٣] مثل : أيام ربيعة فيما بينها وأشهر أيامهم حرب البسوس ، وأيام مضر فيما بينهم وأشهر أيامهم حرب داحس والغبراء ، وأيام ربيعة ومضر ، وأيام القحطانيين فيما بينهم[٤] .

وفي الأيام الداخلية يمكن أن تقوم الحرب نتيجة نزاع وخصام مسبق ، تعذَّر معها تسوية الخلاف فتتهيأ الجيوش ، وتتجمع الكتائب ، وتُهيأ الأسلحة، فتقوم

---

(١) السيد عبد العزيزسالم ، تاريخ العرب قبل الإسلام ،(الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة)، ٣٧٦

(٢) علي الجندي ،شعر الحرب في العصر الجاهلي، مرجع سابق : ٢٨-٢٩

(٣) عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي ،ط٢:(القاهرة: مؤسسة المختار ، ١٤٢٤-٢٠٠٣م) ، ٢٨

(٤) المرجع السابق : ٢٨

الحرب، ويمكن أن تُشن الغارةُ على القوم المقصودين بالهجوم فجأة ، فيؤخذون على غرة في حين أنّ المعتدين قد استعدوا للقتال بكل ما يستطيعون .

أمّا الأيام الخارجية فيقصد بها " الحروب التي وقعت بين بعض القبائل العربية وبعض الأمم المجاورة ومن والاها من القبائل والبطون العربية ، مثل يوم ذي قار " [١]

وإذا أتينا إلى المعنى الاصطلاحي للحرب فإننا سوف نجد الكثير من التعاريف التي تنضوي تحت معنى واحد, فهناك من يعرفها بأن " يقتتل طرفان أو أكثر في مرحلة معينة من التاريخ وفي بقعة معينة من الجغرافيا قتالاً ناجزًا يعرفه العالم وتشهده أكثر من قوة " [٢] ، وبعضهم يذكر أنَّ الحرب " عبارة عن صراع بين الناس " [٣] ، أو هي " عمل من أعمال العنف يهدف إلى إرغام الخصم على تنفيذ إرادتنا "[٤] وكلها تعريفات تميل إلى جعل الحرب أكثر صور الحياة وضوحًا ومباشرة في إحداث التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، تحت مبدأ التبعية للقوة المستبدة. كما أنَّ تلك التعريفات تجعل من الحرب ظاهرةً سلبية في أغلب الأحيان؛ لكونها تمثل النقيض المباشر لعملية السلم، وما يندرج تحتها من الأمن والاطمئنان والسلامة.

وهناك من يرى أنَّ الحرب يمكنها أن تنضج وتخصب وتتشكل بصورة إيجابية من أجل بناء حضارات جديدة، فأفلاطون كان يركز على تربية الحراس والتدريب العسكري ، وسقراط كان يطالب بالحرب والحاجة إلى جيش دائم؛ إيمانًا بأهمية الحرب، وما يمكن أن تمثله من رد فعل معاكس يقوم على البناء والتعمير الحضاري .

---

[١] المرجع السابق : ٢٩

[٢] سيار الجميل ،الحرب : ظاهرة تاريخية مدخل من أجل فهم سوسيولوجي ، عالم الفكر ،مج٣٦،الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، (٢أكتوبر ٢٠٠٧م) : ٨ .

[٣] المرجع السابق : ١٣

[٤] المرجع السابق

وللحرب تأثير على الإنسان على العموم ، وعلى الشاعر على الخصوص، وذلك يعود إلى أمور كثيرة أهمها مدى صلته بالقتال وقربه منه ، والحرب في العصر الجاهلي شكلت نبعًا غزيرًا يستقي منه الشعراءُ أفكارهم وصورهم، وأغراضهم الشعرية ، يصولون ويجولون لإظهار مواهبهم الفنية، وأداء وظيفتهم الشعرية.

ومن هذا المنطلق نهج علي الجندي في دراسته للحرب في العصر الجاهلي إذ عنى بتلك الدراسة كل شعر له صلة بالحرب والقتال " أي يشمل كل شعر قيل حول الحرب وما يتصل بها من قتال ، وشجاعة ، وجرأة ، وحماسة، وقوة ، وضعف ، وجبن ، وخوف ، وأسلحة ، واستعداد للخطر ، وما قيل في موقعة معينة ، حتى ولوكانت خيالية " (١) أمّا نوري حمودي القيسي فقد جعل الحرب ظاهرة ذات خصائص وانفعالات معينة تستثير في الإنسان عوامل التوثب والاستعداد, جراء الإحساس بالخوف والرهبة من جهة وحب الانتصار من جهة أخرى.تعامل معها الإنسان وفق ما تمليه عليه الإرادة والذات، فهي تمتزج بالمشاعر وتعبر عن جانب من جوانب التداخل النفسي، والشعر أحد واجهات ذلك التداخل النفسي وصدى انفعالي لما يعتور الإنسان في تلك الحالة.(٢)ومن هنا نشأت قصيدة الحرب في الشعر العربي.

معنى الحرب في النصوص الجاهلية:

لقد حفل الشعر الجاهلي بالحديث عن الحرب لأنَّها كانت السمة المميزة للحياة الجاهلية,ولأنَّها تعني لهم مثل رفيعة وبطولات تردَّدت على ألسنة الشعراء وامتدت معانيها امتداد الرمال. فهي مظهر من مظاهر الحياة، نشأ نتيجة عوامل عدة اختلفت بين اجتماعية، ونفسية، واقتصادية، وتاريخية، وطبيعية.

(١) شعر الحرب في العصر الجاهلي، مرجع سابق ، ٧١

(٢) شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري ، ط١، (بيروت:عالم الكتب،١٤٠٦هـ-١٩٨٦م)،١٩(بتصرف)

فالحرب عند عنترة بطولة فردية، رفعت في نفسه العفة والكرامة، وهو المقدام المقتحم لأهوالها في الوقت الذي يحجم فيه الفرسان عنها، بل هي الشفاء والدواء له من ألم الحياة ومصابها:

يُخْبِـرْك مَـنْ شَـهِدَ الوقيعـةَ أنَّنـي أَغْشَـى الـوَغَى وأَعـفُّ عِنـد المغْـنَمِ
في حَومة المَوتِ الَتي لا تشْتَكي غَمَراتِها الأبطالُ غيرَ تَغمْغُم
ولقد شَفَى نفْسي وأبْرَأ سَقْمُها قِيلُ الفوارسِ ويك عنْتَرَ أَقْدِمِ[1]

وعنت الحرب القوة والسيطرة وتحقيق السيادة عند عمرو بن كلثوم:

لَنـَا الدُّنيـا ومن أمْسَـى عليـها وَنَبـْطِشُ حِين نَبْطِـشُ قَادِرينـَا بُغَـاةً ظَالِمِينَ
وَمَا ظُلِمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدأُ ظالِمِينَا[2]

من هذا نستطيع أن ندرك المفهوم المتداول لمعنى الحرب في العصر الجاهلي فهي البطولة والبلاء في المعركة، وهي الحياة والشرف للفرد والقبيلة، وهي الوسيلة المثلى لتحقيق الذاتية ورسم معالم الخلود. فكأنها تمثل البناء الأمثل والغذاء الأفضل للروح؛ لكي يكون الإنسان فارسًا ساميًا في مثله وقيمه وحياته.

هذا ولم تكن الحرب في نظر كل الشعراء مقبولة، ولكنها كانت تستبشع في بعض الأحيان؛ لأنَّها تعود على أصحابها بالفواجع والمآسي، وتفريق الشمل وتيتم الأطفال,فهي الضد المباشر للحياة ولعملية السلام وللوجود الإنساني، بل هي أم تلقي بأبنائها في أحضان الشؤم والبؤس:

---

(1) عنترة بن شداد العبسي ، ديوانه ،ط١، تقديم وترتيب وشرح: عبدالقادر محمد مايو، مراجعة: أحمد عبدالله فرهود، (حلب: دار القلم العربي،١٤١٩هـ- ١٩٩٩م)٢٣٠-٢٣١

(2) عمرو بن كلثوم ، ديوانه، ط١، تقديم وترتيب وشرح: عبدالقادر محمد مايو، مراجعة: أحمد عبدالله فرهود، (حلب: دار القلم العربي،١٤١٩هـ- ١٩٩٩م)٨٢

وما الحربُ إلاّ ما عَلِمْتُمْ وذُقْتمُ وما هُوَ عَنْها بالحَدِيثِ المرجَّمِ
متى تَبعَثُوهَا تَبْعَثُوها ذميمةً وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرمِ(١)
فَتعْرُ كْكُمُ عَرْكَ الرَّحَى بثفالِها وتَلقَحْ كِشافاً ثم تُنتَجْ فتُتئِمَ
فَشَدَّ ولمْ تَفْزَعْ بُيوتٌ كَثيرَةٌ لدَى حيْثُ ألقتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشعَمَ(٢)

تلك هي بعض صور ومفاهيم الحرب في النصوص الجاهلية، أما الباحثة فقد عنيت بقصيدة الحرب تلك القصائد التي صورت الحروب والصراعات التي دارت في عصر ما قبل الإسلام، وصورتها المعلقة العربية، وسجلها الشاعر العربي في شعره، وقد أخذ شعر الحرب مساحته في المعلقة العربية، واتسعت مدلولاته في إطارها الشعري، إذ تبرز مجموعة من الملامح تتعلق بعضها بالمفردة الرئيسة(الحرب)، ويتعلق بعضها الآخر بالصورة التي تكون عليها الحرب (كالرحى ، والنار ، وأم قشعم ، والوقيعة، والوغى ، وحومة الموت، والأيام)،وصورة الحرب في المعلقة متسعة تمتد أطرافها بين جوانب المعركة لتشمل حركة الفارس في مدارها، وتعالي لوامع الرماح وبريق السيوف في فضائها(فشككت بالرمح الأصم ثيابه، نشق بها رؤوس القوم شقا، كررت غير مذمّم...).وتنتشر بين سطورها أدوات النصر التي تُحسم بواسطتها المعركة(السيف، الرماح، الأسنة، قنا الخطي...) وكل ما يعبر عن الحرب من صور البطولة الفردية أو الجماعية، وكل ذلك يدخل تحت دراستنا لمدلول كلمة الحرب في المعلقة العربية. وقد ساعد على تطور تلك النصوص الحربية فطرة عربية سليمة، وجدت في الحرب قيمتَها الحقيقية؛ فأخذت تتغنى بها وتترنم باسمةً بما حققته من اندفاع نحو الحياة.

فمن القصائد التي تناولت الحرب بمدلولاتها المختلفة قول عنترة:

يُخْبِرْك مَنْ شَهِدَ الوقيعةَ أنَّني أَغْشَى الوَغَى وأَعفُّ عِند المغْنَمِ
في حَومة المَوتِ الَتي لا يتَّقي غَمَراتِها الأبطالُ غيرَ تَغمْغُمِ

---

(١) سبق تخريجه،١٩

(٢) زهير بن أبي سلمى ، مرجع سابق ،١٩-٢١

ولقـد خَشِـيتُ بـأنْ أمُـوتَ ولـم تكُـنْ للحـربِ دائـرةٌ علـى ابنـيْ ضَمضَـمِ[1]
حالــتْ رِمــاحُ ابنــيْ بغــيضٍ دُونكــمْ وزَوَتْ جَـوانِي الحـربِ مَـنْ لـم يُجـرِمَ[2]

وقول زهير :

ومــا الحــربُ إلاّ مــا عَلِمْــتُمْ وذُقْــتمُ ومــا هُــوَ عَنْهــا بالحَــدِيثِ المــرجَّمِ
متــى تَبعَثُوهَــا تَبْعَثُوهــا ذميمــةً وتَضْــرَ إذا ضَــرَّيتموها فتَضْــرمِ
فَتَعْــرُ كْكُــمُ عَــرْكَ الرَّحَــى بثفالِهــا وتَلقَــحْ كِشــافاً ثــم تُنــتَجْ فتُتــئِمَ
فَشَــدَّ ولــمْ تَفْــزَعْ بُيــوتٌ كَثيــرَةٌ لــدَى حيْـثُ ألقـتْ رَحْلَهَـا أُمُّ قَشـعَمَ[3]

وقول عمر بن كلثوم :

وَأَيَّــامٍ لَنَــا غُــرِّ طِــوَالٍ عَصَــيْنَا المَلــكَ فِيهَــا أَنْ نَــدِينَا
مَتَــى نَنْقُــلْ إِلَــى قَــوْمٍ رَحَانَــا يَكُونُــوا فِــي اللقَــاءِ لَهَــا طَحِينَــا
بِشُــبّانٍ يَــرَوْنَ القَتْــلَ مَجْــدًا وشِــيبٍ فِــي الحُــرُوبِ مُجَرَّبِينَــا[4]

وقول الأعشى :

لــئِنْ مُنِيــتَ بِنَــا عَــنْ غِــبِّ مَعْرَكَــةٍ لــم تُلْفِنَــا عَــنْ دِمَــاءِ القَــوْمِ نَنْتَــفِلُ[5]

ومن الأبيات التي صورت البطل في شعر المعلقات **قول عنترة بن شداد:**

ومُــدَجَّجٍ كَــرِهَ الكُمــاةُ نِزَالَــه لا مُمْعِــنٍ هَرَبــاً ولا مستَسْــلِمِ
جــادَتْ يــدايَ لَــهُ بعاجــلِ طعْنَــةٍ بمثَقَّــفٍ صَــدْقِ الكُعــوبِ مُقَــوَّمِ
فشــكَكْتُ بــالرُّمح الأَصــمَّ ثيابَــه لَــيسَ الكــريمُ علــى القَنَــا بمحــرَّم
فتركتُــه جَــزَرَ السَّــباعِ يَنُشْــنَه مــا بــينَ قُلَّــةِ رأسِــه والمِعْصــمِ

---

(1) سبق تخريجه ،37

(2) عنترة بن شداد العبسي، مرجع سابق ،231

(3) سبق تخريجه، 19-38

(4) عمرو بن كلثوم، مرجع سابق، 319-328

(5) الأعشى ميمون بن قيس، ديوانه ،(بيروت:دار صادر،1966)، 149

فَطَعنتُـــــه بـــــالرُّمْحِ ثُـــــمَّ عَلَوتُـــــه   بمهنَّـــدٍ صـــــافي الحَديـــدةِ مِخْـــذَمِ[1]

وقول عمر بن كلثوم:

تركْنـــــا الخَيـــــلَ عاكِفـــــةً عليـــــهِ   مُقلَّـــــــدةً أعنَّتَهــــــا صُـــــــفُونا

نُطـــاعِنُ مـــا تَرَاخَـــى النَّـــاسُ عَنَّـــا   ونَضـــرِبُ بالسُّـــيوف إذا غُشِـــينا

نشُـــقُّ بهـــا رُؤُوسَ القَـــوم شَـــقّاً   ونُخْتَلِـــبُ الرِّقـــابَ فيختَلينـــا[2]

كَـــأَنَّ جَمـــاجِمَ الأَبطـــالِ فيهـــا   وُسُـــوقٌ بالأَمـــاعِزِ يرتَمِينَـــا

نَجُـــذُّ رُؤُوسَـــهمْ فـــي غَيـــرِ بِـــرَّ   فمـــا يَـــدْرونَ كيـــف يتَّقُونـــا[3]

فقد اقتضت طبيعة الحياة في جزيرة العرب أن يكون لكل قبيلة فارسها الذي به تُحمى الذمار ، ويمنع العار ،[4]وتسود العزة والكرامة ، في ظل حياة لا تنقطع حروبها ، ويصدق عليها قول الشاعر :

وأحيانـــاً عَلَـــى بَكْـــرٍ أَخِينَـــا   إذا مَـــالمْ نَجِـــدْ إلا أَخَانَـــا

وبالحرب تُعرف معادن الرجال ، يقول أوس بن حجر :

إِذَا الحَـربُ حَلـتْ سَـاحَةَ القَـومِ أُخْرِجَـتْ   عُيـوبُ رِجَـالٍ يعجبونـك فِـي الأَمْـنِ

وللحَـــرْبِ أَقْـــوَام يُحَـــامُونَ دُونَهَـــا   وَكَـمْ قَـدْ تَـرَى مِـنْ ذَوِي رواء ولا يغْنِـي

فللأيام الفضل في إظهار الأبطال والشجعان ، وتخليد مآثر القوم والتاريخ، ويبدو أن حبهم لتلك الأيام لأنَّه يزرع في النفوس حب القبيلة ، ويثير فيها الحمية، ويزيد من عزيمتها وتفانيها في الحفاظ على تلك الانتصارات ، والدفاع عن شرف القبيلة وكينونتها . لذا صاغ لنا الشاعر العربي قصائد حربية في كلمات تدق

---

(1) عنترة بن شداد العبسي، مرجع سابق، ٢٣٠

(2) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق، ٣١٩ –٣٢٤

(3) المرجع السابق ، ٣٢٤– ٣٢٦

(4) يحيى الجبوري ،الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ،ط٨.(لبنان: مؤسسة الرسالة ، ١٤٢٨–١٩٩٧م)، ٢٩٤.

الجبال، وتخترق الفلاة أسرع من السهام ، وأشد من وميض البرق؛ حتى تستقر في الأذهان والنفوس و " شعر الحرب من أصدق الأشعار وأقواها وأشدها تأثيرًا في النفوس لأنَّ الشعراء كانوا أنفسهم فرسانًا يخوضون غمرات القتال فيعبرون عن واقع مشهود وتجارب نفسية صادقة ، وإن لم يكن بعضها يخلو من المبالغة ومجاوزة الواقع " [١] ، و " إذا كانت الأيام قد أثارت الشعراء وأظهرت مواهبهم ، فإن الشعراء قد وهبوا للأيام الحياة ، وضمنوا لها الخلود ".[٢]

---

(١) يحيى الجبوري مرجع السابق، ٢٩٤

(٢) علي الجندي ، مرجع سابق : ٩٥ .

المبحث الثاني:العــوامـــل

إن المبدع حين يتلقى العوامل المؤثرة في تكوينه وشخصيته الإبداعية نفسيًا أو اجتماعيًا أو دينيًا أو ثقافيًا – كما هو الحال في شعراء المعلقات – فإنَّ ذلك بلا شك يؤثر في اتجاهه الفكري، وفي الطريقة التي يسلكها في قصيدته، والدلالات والمعاني التي يريد أن يطرحها، وأن يوصلها إلى جمهوره سواء كان ذلك بطريقة عفوية أو قصدية تجاه متلقيه.

ونتيجة لتلك العوامل ظهرت سلسلةٌ من النصوص الحربية التي عبَّرت عن وعي يخضع لنزوع ثقافي، وسياسي، واجتماعي، فكانت القصيدة لدى الشعراء تجربةً جمالية فنية فاعلة، تسعى بحرقة واضحةٍ إلى هدف يقع خارج القصيدة، يمس واقع الشاعر أو واقع الناس، وتلبي مطالبهم في الحرية والعدالة والقوة نفسيًا واجتماعيًا وسياسيًا.

وفي الاتجاه المقابل لشاعر المعلقة ونصه الحربي، تجد القارئ أو المتلقي لتلك النصوص الحربية في المعلقة العربية متلقيًا فاعلا ، يحمل أسبابًا خاصة أهَّلت لحصول عملية التلقي لديه وفق عوامل كانت برأيه – أي الناقد– نقطة الانطلاق التأثيري الذي يلعبه النص في مستقبليه.

إنَّ هذا المبحث من الرسالة يدور حول عنصرين متقاربين ومختلفين في التوجه والتلقي وإمكانية التعبير ، العنصر الأول يتمحور حول العوامل التي أدّت إلى تكوين الحرب وأثَّرت على المبدع لينتج لنا ذلك النص الإبداعي ، والعنصر الثاني يدور حول العوامل التي أدّت إلى تلقي تلك النصوص الحربية عند النقاد قديمًا وحديثًا.

١–٢–١

فالعوامل التي أدت إلى تكون الحرب وتجارب الشعراء معها يمكن أن نجملها في المؤثرات التالية :

١- العوامل الطبيعية:

تقع جزيرة العرب في أقصى الجنوب الغربي من قارة آسيا ، وعلى امتداد شاسع يبلغ ثلاثة ملايين كيلو متر تقريبًا ، وانتشرت قبائل العرب في تلك المنطقة الشاسعة التي تثقل بالصحاري في أغلب رقعتها ، كصحراء النفود، وصحراء الدهناء، وصحراء الربع الخالي، وما تشغله من حيز يشغل ربع تلك المساحة تقريبًا، إلى جانب بعض الجبال وأشهرها جبال السراة الممتدة من أقصى اليمن جنوبًا إلى الشام شمالا ، وجبال طيّء (أجا وسلمى) في وسط الجزيرة تقريبًا ، وجبال أحد ، إضافة إلى وجود مجموعة كبيرة من الحرات والمقذوفات البركانية التي تبتدئ من شرقي حوران منتشرة إلى يثرب.

وقد عد ياقوت في معجمه نحوًا من تسع وعشرين حرة، نجد إلى جانبها بعض الهضاب التي تحيط بها الصحاري الخاوية التي لا أثر لحياة فيها إلا ما ندر.

إذن : نحن أمام بيئة لا تكاد تخرج طبيعتها المكانية عن " كونها مرتفعات صخرية ، أو هضاباً رملية أو مخلفات بركانية، ولذا غلبت الطبيعة الصحراوية الجافة القاسية عليها" [١] ، مع مناخ قاري شديد الحرارة في أغلب فصول السنة؛ لوقوع أغلب البلاد في المنطقة الحارة فتكون الأمطار فيها قليلة انعدمت معها الأنهار إلا من بعض الأودية التي تنضب أيام الجفاف، وتكاد تذهب معالمها مما يمنح البيئة ، صفة عامة هي الجفاف.

ترتب على تلك الطبيعة القاسية وجود الحاجة ، فإن جدب الجزيرة العربية وما نتج عنه من قلة الزراعة والنباتات ، وانعدام وجود مورد رئيس لها إلا ما يكون من ترقب هطول الأمطار والانتقال بماشيتهم إلى أماكن تكاثرها حيث توجد المراعي في تلك البقع التي ارتوت بالأمطار، ومن ثم تكون حياة الحيوانات التي لا تقدر بثمن ؛ لأن حياتهم تقوم عليها في المأكل والمشرب والملبس.

---

[١] صلاح رزق،الشعر الجاهلي،السياق والملامح،أهم القضايا،أبرز الأعلام،(القاهرة:دار غريب)،١٧

إضافة إلى ذلك كانت هي وسيلة الانتقال في تلك البيئة الصحراوية الشاسعة ؛ فكان الحفاظ عليها شغلهم الشاغل ، ومع أن بعض القبائل كانت لها منازل ودور ثابتة حول بعض العيون ومنابع المياه إلا أنهم كانوا " بمجرد أن تُغطى سهول نجد ومنحدراتها بالعشب يتحركون نحوها بحيواناتهم، ويستولي كل منهم على مكان معين ، إلى أن ينتهي المرعى فيعودون ثانية إلى منازلهم" [١] يترتب على ذلك :

أ- وجود أخطار الطبيعة وقوتها التي قد تأتي على ما تملكه القبيلة وتبيده.

ب- التسابق على منابت الكلأ المحدودة، والرغبة في الاستيلاء على أكبر جزء منها لضمان العيش الأطول لهم ولحيواناتهم.

ج- نتيجة أخطار الطبيعة المحيطة تظهر الرغبة في التكثير من الماشية بأية طريقة كانت باعتبارها الثروة الرئيسة في الحياة.

د- انتشار الفقر والبؤس والجوع؛ نتيجة قلة الخير، وانعدام الموارد التي يمكن أن تساهم في تعدد وسائل الرزق، ووسائل التعامل مع الحياة، وشظف العيش.

فتلك الأمور خليقة بأن تؤدي إلى حدوث تصادم وحروب تقض المضاجع وتزهق الأرواح ، وتشتت الجماعات، في ظل قناعات خاصة تقضي بأحقية المحارب فردًا كان أو قبيلة في تملك أكبر جزء ممكن من الأرض، ونهب ما يستطيع من أموال، ومواشٍ خاصة بالقبائل الأخرى؛ سدًا لحاجته وضمانًا لعيشه ومفخرة له؛ إذ تمكن من تهديد القبائل ونهب ما لديها من نعمة ومتاع.

٢- العوامل الاجتماعية:

المجتمع البدوي لم يكن به حكومة مركزية تنظر في مصالح الشعب ، وتنفذ القانون على الجميع ، وتسعى إلى تحقيق الطمأنينة والعدل بين أفراد ذلك المجتمع،

---

[١] علي الجندي ،شعر الحرب في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ١٦

وإنما كانت كل قبيلة منعزلة عن الأخرى في نظمها وقوانينها ، وشعبها يتكون من أفرادها فقط وإن قلوا.

إضافة إلى بعض المحالفات بين الفرد والفرد، أو بين الفرد والقبيلة، أو بين القبيلة والقبيلة؛ لتعزيز قوتها والحفاظ على حماها.

ويتعاون أفراد كل قبيلة في الحفاظ على حماها وشرفها، إذ كان عليها أن "تحمي كل فرد من أفرادها وتهب كلها للدفاع عنه والأخذ له بحقه والانتصاف له إن أصابه ضيم ، أو مست كرامته " [1] ومن هنا كانت لهم المقولة المشهورة : " في الجريرة تشترك العشيرة " [2] فالجريرة التي يجلبها الفرد تشترك فيها القبيلة بأكملها.

ونظام الحكم فيها يكون عادة لذوي السن والخبرة والحكمة ، والشجاعة والكرم، الذين يتمتعون بصفات خاصة منها : بعد النظر وطلاقة اللسان وفصاحته، وعراقة الأصل وصفاء النسب، وغير ذلك من الصفات التي يمكن أن تؤهل الشخص للقيادة والزعامة ، وفي ذلك يقول عامر بن الطفيل : [3]

إنّـي وإنْ كُنْتُ ابْنَ فارِسِ عَامِرٍ … وسيّدِها المشْهورِ في كلِّ موْكِبِ
فما سوّدتْنِي عامِرٌ عن ورَاثَةٍ … أَبَى اللهُ أن أسمو بأُمٍّ ولا أبِ
ولكنني أحْمِي حِمَاهَا وَأَتَّقِي … أَذَاهَا وأرْمِي مَنْ رَمَاهَا بمَنْكِبِ

وهذا يعني أنَّ أمرَ القبيلة يحْكُمُه عقل وميزان عدل ومواقف سديدة ، تكفل للقوم العيشة الرغيدة ، يسمو عن حكم الوراثة الذي قد يُعطى لغير مستحقه.

---

(1) علي الجندي ، في تاريخ الأدب الجاهلي ، ٦٣.

(2) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني ,مجمع الأمثال،ط١٢، قدم له وعلق عليه: نعيم حسن ،(لبنان: دار الكتب العلمية ، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م)، ج٢ ، ٨٩ .

(3) ابن قتيبة الدنيوري، الشعر والشعراء، ط١ ، حقق نصوصه وعلق حواشيه وقدّم له:عمر الطبّاع، (لبنان:دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م)، ٢٣١ .

وتحت ذلك الحكم يجتمع أفراد القبيلة وفق تقاليد وأعراف تتمسك بها، رباطها الأقوى العصبية التي يُعرّفُها ابن خلدون بأنَّها : " النصرة على ذوي القربى وأهل الأرحام ، أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة " (١)

وتلك العصبية جعلته يتجاهل غيرها من القبائل، ولا يعترف بحق الملكية أو الحياة لأي قبيلة أخرى، مما أذكى نار العداوة بين القبائل ، وجعل كل فرد يلتزم بالوقوف إلى جانب قبيلته في جميع الأحوال ظالمًا أو مظلومًا ، فحبه لعشيرته ونفسه جعله يحميها عن أي شيء آخر ، بل قد تقام الحرب على الطرف الآخر وإن كان محقاً ، فلا مجال للتراجع أو إعادة النظر، وإنما هو ولاء وطاعة بحق أو بغيره، ويصدق عليهم قول دريد بن الصمة: (٢)

وما أنا إلا من غَزِيَّةَ إن غَوَت غويتُ وإنْ تَرْشُدْ غَزِيَّة أرشدِ

فغيه ورشده مرتبطان بقبيلته ، إن ضلت ضل معها ، وإن اهتدت اهتدى معها. عصبية لا تُسامِح في أي واجب من واجباتها ، وهم في هذه العصبية جميعًا أكْفَاء متساوون في الحقوق ، ومن أهم ما يدل على تلك المساواة نظام الإجارة.

فحماية الجار وإعزاز الحليف كانت تمثل رابطة أخلاقية تقام من أجلها الحروب والغارات ، حماية لحق الجوار، ووفاء بالعهود والمواثيق المقطوعة بينهم.

وامتد الأمر في حماية الجار إلى حد حمايته من الموت وذلك بدفع ديته إلى أهله، فقد رُوي أن الأعشى خاف بن عامر على ما معه من عطايا الأسّود والعنسي، فلقي علقمة بن علاثة فقال له: أجرني، فقال: أجرتك. قال: من الجن والإنس. قال: نعم. قال ومن الموت، قال: لا ، فأتى عامر بن الطفيل فقال: أجرني، قال : قد أجرتك ، قال : من الجن والإنس ، قال : نعم ، قال : ومن الموت . قال : نعم . قال : وكيف تجيرني من الموت ؟ قال : إن مت وأنت في جِواري

---

(١) ابن خلدون ،المقدِّمة، ط١، تحقيق: درويش الجويدي، (لبنان:المكتبة العصرية، ١٤٢٣-٢٠٠٢),١٢٢

(٢) الدنيوري، مرجع سابق، ٥٤٤

بعثت إلى أهلك الدية. فقال : الآن علمت أنك قد أجرتني من الموت فمدح عامرًا وهجا علقمة. (١)

فكان الاعتداء على الجار كأنَّه اعتداء عليهم واستهانة بشرفهم ، يهبون للانتقام من المعتدي على الجار المحمي ، ويمتشقون حسامهم للذب عنه ، فلم يكن من السهل أن ينقض حامٍ ذمةً عقدها لجاره، ولا أن يتخلى عنه ؛ لأنَّ حماية الجار دليل على القوة والرهبة مما قلل عدد أفراد القبيلة الحامية.

وفي حماية الجاروإغاثة الملهوف تعزيز لقوة القبيلة المُتحَالَفِ معها ، وتقوية لحمايتها ، فكلما أثبتت قدرتها على حماية حليفها وجارها زاد إقبال المتحالفين معها ، وزاد عددها وقويت شوكتها ، فهابتها القبائل الأخرى ، وخلد الشعراء ذكرها على مر الأزمان.

وتحت ميزة الإخلاص ، والرباط الوثيق الذي يجمع بين أفراد القبيلة، تحت مسمى العصبية القبلية التي تفرض عليهم أن يضحوا بكل شيء في سبيلها، كان عليهم أن يهبوا لنصرتها سواء أعلموا السبب أم لم يعلموا ، أكانوا على حق أم على خلافه: (٢)

قومٌ إذا الشر أبْدَى ناجِذيه لهم   طَاروا إليه زُرَافَاتٍ ووحْدَانا
لا يسألون أخاهم حين ينْدِبهم   في الغَائِبَاتِ عَلَى مَا قال بُرْهَانا

وما أن تعصف بهم الحروب والاصطدامات بين الأفراد أو القبائل حتى تنتشر الدماء ، ويسقط القتلى ، وتتشتت الشعوب ، فيبكي الأهل والأصحاب قتلاهم ، ويثيرون ببكائهم قبائلهم ويأجون أحزانهم؛ فيهبّون لشحذ سيوفهم استعدادًا لجولة جديدة تطفئ نار الغيظ ، وتشفي النفوس بتحقيق الثأر الذي به وحده تُطفأ غلة

---

(١) أحمد محمد الحوفي ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي،ط٤،(لبنان:دار القلم١٣٨٢هـ . ١٩٦٢م)، ٢٩٠.
(٢) منذر الجبوري ،مرجع سابق،٦٤.

الموتور ولا يغل الدم إلا الدم أما الدية فكانوا يرونها ذلاً ومهانة لا يرضى بها إلا الذليل "[١]

وبلغ من ولعهم بالثأر وتحريضهم عليه أن زعموا " أن القتيل الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من هامته طائرٌ يسمى الهامة، فلا يزال يقول : اسقوني اسقوني، حتى يقتل قاتله فيسكن "[٢] وترتاح نفسه وتطمئن.

وكانت عادة الأخذ بالثأر متأصلة في نفوس العرب، بل هم متعطشون إليه تعطشًا شديدًا ؛ لأنَّ الأخذ بالثأر دليل العزة والقوة والمنعة، وما قبول الصلح إلا دليل الخور والجبن.

وزاد الأمر إلى حد الامتناع عن التطيب والاغتسال ، وقرب النساء حتى يأخذوا بثأر القتيل ، وقتل شخص كان يؤدي إلى مطالبةٍ بثأر جديد ، وهذا يجر إلى قتال جديد ، تتجدد معه الحروب في معارك قد تستمر لفترات طويلة، كحرب البسوس التي قامت بسبب مقتل كليب فدامت أربعين سنة، هلك خلالها الآلاف ، وسبيت النساء وترملن ، وأُزهقت الأرواح ، ونُهبت الأموال، فكان الثأر أقوى دوافع الحرب والقتال تأثيرا في النفوس.

ومن الأمور المحرضة على القتال الشرف ، خاصة إذا تعلق بامرأة فقد أعز الرجل العربي المرأة، وأحبها وقدم القصيد بذكرها، زوجة ، وحبيبة، وجارية، وذكروا شجاعتها وتحريضها الرجال على القتال، كما امتدحوا أوصافها المحببة إليهم في الخلقة والخلق.[٣]

ومثلت له المرأة قضية شرف يحارب دونها أو يموت فما كان " لامرأة أن تهان أو تمس كرامتها والنظرة إليها كانت تعد اعتداء عليها ، لأن في ذلك خدشًا

---

[١] المرجع السابق، ٦٦

[٢] الحوفي،مرجع سابق ، ٤٩٤.

[٣] بدوي طبانة، معلقات العرب، (الرياض:دار المريخ،١٩٨٤)،٢١٩

لحيائها، وفي ذلك اعتداء على شرف القبيلة كلها ... "[1] لذلك أحاطوا النساء بسياج متين من القيود والحدود حتى لا تقع لهم أية إساءة ، بل امتد الخوف بهم على نسائهم إلى حد وأد بناتهم حتى لا يجلبن العار للأهل في حالة اعتداء أو سبي ، وقد أشار إلى ذلك القرآن الكريم في قوله : ﴿ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ﴾ [2] إذ كان سباؤهن كثيرًا في الجاهلية ، وكانوا يعدون ذلك سُبة ما بعدها سُبة؛ فعملوا على حمايتها بشتى الطرق وكان من بينها شن الغارات والحروب حفاظاً عليها أو استرجاعاً لها، بل قد تكون الإهانة وقعت منها في رأيهم كرفضها لأحدهم، خاصة إذا أخذنا برأي الأستاذ أحمد الحوفي الذي يرى أن " الطيش خلق شائع في البادية ، وذلك طبيعي حيث لا حكومة تردع ، ولا قوانين تمنع، وحيث يعتقد كل امرئ في نفسه السمو والسيادة والقوة وعراقة المحتد، ويتوقع كل فرد أن تنصره قبيلته وعشيرته ، فيثور معتمدًا على أسناده وأعوانه" [3]

وأي دلالة على الجهل والطيش أقوى من قول عمرو بن كلثوم :

لنَا الدُّنْيا وَمَنْ أمْسَى عَلَيْهَا ونَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينا
بُغاةً ظالِمِينَ وَمَا ظُلِمْنَا ولكنّا سنبدأ ظَالِمِينَا[4]

وقد أرجع أحمد أمين كثرة الحروب إلى طبيعة العربي، ففي رأيه أن "العربي عصبي المزاج ، سريع الغضب يهيج للشيء التافه، ثم لا يقف في هياجه عند حد ، وهو أشد هياجاً إذا جرحت كرامته، أو انتهكت حرمة قبيلته ، وإذا اهتاج أسرع إلى السيف، واحتكم إليه، حتى أفنتهم الحروب ، وحتى صارت الحرب نظامهم المألوف ، وحياتهم اليومية المعتادة "[5] .

---

[1]() علي الجندي ، شعر الحرب في العصر الجاهلي،مرجع سابق ، ١٨٠.

([2]) سورة النازعات،الآية:٨.

([3]) الحوفي ،مرجع سابق: ٣٤٦

([4]) سبق تخريجه :٣٧

([5])أحمد أمين، فجر الإسلام ،ط١١،(لبنان:دار الكتاب العربي،١٩٧٥م)، ٣٧

ويبدو أن طبيعة البيئة الصحراوية ومناخها الحار في أغلب أيام السنة قد زاد من حدة العصبية ، وسرعة الانفعال ، واشتداد ثورة الغضب ، ومن ثم الاندفاع في غير تريث إلى إشعال الحروب لتوهم إساءة أو ظن خاطئ ، أو وشية حاقد يغيب معها كل اتزان وروية ، وبُعدِ نظر فلا يبقى معها إلا السيف والحرب.

أضف إلى ذلك الرغبة في إظهار القوة والمهابة ولا سبيل إلى البرهنة على ذلك إلا باتخاذ طريقة الهجوم على الغير ، وإيقاع الظلم بهم، مؤمنًا بأنَّه إن لم يفعل ذلك ظنه الناس ضعيفًا جبانًا ، لا قدرة له على حماية نفسه . [1]، وفي ذلك يقول زهير:

ومَـنْ لـمْ يـذد عـنْ حوضِـه بسـلاحِه   يُهدَّم ، ومَنْ لا يَظْلم الناسَ يُظْلَمِ[2]

فإظهار القوة ومباغته الغير كانت في نظر العربي ضرورة حتمية لبقائه ، ولأن الضعيف مركب ذلول كما يقول النابغة :

تعْـدو الـذَّئابُ عَلَـى مَـنْ لا كِـلاَب لـه   وتتْقـي مرْبضَ المُسْـتَثفِرِ الحَـامِي[3]

٣- عوامل اقتصادية:

عاش العرب كما عاش غيرهم متفاوتي الغنى والفقر، في ظل بلاد تشكو من قلة الخير وعدم التنوع في وسائل الحياة، وكسب الرزق ، مما نشر البؤس والفقر الذي ضرب غشاوة على العيون ، وحجب عنها نور الحق ، حتى عدّ الفقر مصدر خطر على الأغنياء من السكان ، فبيئتهم غير ذات زرع، أو صناعة ينشرونها في الآفاق، إلا ما كان من تجارة محدودة في بعض المدن المحيطة مثل مكة.

---

(١)علي الجندي ، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ٢١-٢٢.

(٢) زهير بن أبي سلمى ، مرجع سابق، ٢٧

(٣) النابغة الذبياني ، ديوانه ، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور،(الجزائر:الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)، ٢٤٩

كان الفقراء أكثر عددًا ، ذاقوا الشظف والحرمان ، ولوعة البرد ليلاً. ولهيب الشمس نهارًا ، جعل منهم الجوع أسودًا كواسر تهجم على غيرها في غير شفقة ولا رحمة.

فكانت الحياة الحربية مصدرًا من مصادر الرزق، إذ كان الغزو وسيلة من وسائل عيشهم ، يخوضون في سبيله مخاطر الصحراء ، والأعداء المترصدين بهم[١]، مما أدى إلى نشوء طبقة الصعاليك الذين يصبرون حتى يقفوا برماحهم وسيوفهم.

وإذا علمنا أنَّ طبيعة الصحراء لم يكن بها من الماء والكلأ ما يكفي جميع القبائل وحيواناتهم دفعة واحدة ، فإن توقع حدوث التصادم والشحناء يكون أكثر .

إذن ، فقد تعاقبت الظروف على حياة العرب الجاهليين ، وهيأت جوًا مناسبًا لحدوث المنازعات ، ونشوب الحرب والقتال، وحفظت لنا قصائدهم الشيء الكثير منها، قال ربيعة بن مقروم يفخر بقومه، ويصف شدة بأسهم في الحروب [٢]:

بَنُــو الحــربِ يومــاً إذَا اسْــتَلْأَمُوا   حَسِــبْتَهُمُ فِــي الحَدِيــدِ القُرومَــا
تَرَكْنَــا عُمَــارَةَ بَــيْنَ الرِّمَــاحِ   عُمَــارةَ عَــبْسٍ نَزيفًــاً كَلِيمــا
ولَــولَا فَوارِسُــنَا مادَعَــتْ   بــذَات السُّــلَيْمِ تَمِــيمٌ تَمِيمــا

ويقول بشير بن عمر بن مرثد: [٣]

قُــلْ لابْــنِ كلْثُــوم الســاعِي بِذمَّتِــهِ   أَبْشِـرْ بِحَـربٍ تَغُـص الشيخَ بـالريق
وَصَــاحِبَيه فَــلَا يَــنْعَمُ صَــبَاحَهُما   إذ فُـرت الحـرب عـن أَنْيَابِهـا الـرُّوق

---

[١] شوقي ضيف ، مرجع سابق، ٧٨

[٢] المفضل بن محمد الضبي ، المفضليات ، ط١٠،تحقيق وشرح:أحمد محمد شاكر،عبدالسلام محمد هارون (دار المعارف،١٩٩٤)،١٨٣-١٨٤.

[٣] المرجع السابق ، ٧٤.

٤- العوامل النفسية :

إذا تقصينا حياة العربي منذ طفولته، وجدنا أن الجشاعة فطرة نبعت من بين جنباته، عاشها طفلا وشابًا ، وكبر وهي تسري في دمه ، نمَّاها قراع السيوف ، وتنازع الأبطال في ميدان الوغى ، وتشابك الرماح بين المغيرين ، فتمخض عن بيئةٍ تُمتدَح بالبطولة والإقدام، وحسن البلاء ، وحماية الذمار والأخذ بالثأر ...، فكانت نفسه مفطورةً على الشجاعة والإباء والفروسية، حتى جعلت الحرب قريبة منه، مألوفة لديه ، محبوبة عنده؛ لأنَّها تُعدُّ مجالا لبطولته وامتحانًا لمواهبه، وصقلا لرجولته.

كما أنَّ الإيمان بالقوة، وأنّها عنصر أساسي من عناصر البقاء، ومقومات الحياة؛ جعلها ضرورة ملحة لاستمرار البقاء، وتحقيق الكرامة والحرية، حتى صارت الحرب غاية في حد ذاتها؛ تحقيقًا للحياة والوجود.

يقول الأفوه الأودي :

نَقُودُ ونَأْبَى أن نُقادَ ولا نَرى		لقومٍ علينا في مَكَارِمهم فضلاَ

٥- العوامل التاريخية:

أيام العرب وحروبها كانت أساس فخرها ، وقوام مجدها، فانتصار كل قبيلة يبقى تاجًا على رؤوس أبنائها جيلاً بعد جيل؛ لأنَّ تلك الأيام دليل القوة والشرف والعزة ، وبدونها وبهزيمتها لا مجد لها فتُذكر، ولا عز لها فتُرفع . فكان الشاعر ينبري لتلك الحروب واصفًا، ولمآثر قومه مسجلا ، يرسل فخره شواظٍ من نار على الأعداء فيقض مضاجعهم كما فعل عمرو بن كلثوم في قصيدته التي يبدأها بقوله:

ألا هُبي بِصَحْنِكِ فاصْبحِينا		ولا تُبْقِي خُمُور الأنْدَرِينَا

مُشَعْشَعِةً كأَنَّ الحُصَّ فيها		إذا ما الماءُ خَالَطَها سَخِينا[١]

([١]) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٠٧-٣٠٨

والشعر ديوان العرب وتاريخهم ، ولإيمانهم بأهمية التاريخ ودوره في بناء الأجيال ، وتحقيق الأمجاد، وتخليد الذكر؛ اهتموا بتلك الحروب، وصاغوها في كلمات تدق الجبال، وتخترق الفلاة أسرع من السهام، حتى سارت بها الركبان في كل زمان ومكان .

وكان اختيارهم للشعر لحفظه لكونه الأداة الطيعة لنشره وذيوعه، بما توفر للعرب من سليقة لغوية مكنتهم من احتراف اللغة احترافًا فنيًا وأدبيًا، يخدم حياته وحياة قبيلته، ويضمن لها المكانة العالية بين القبائل الأخرى ، فكان الفن الشعري بطولة في حد ذاته، أعطى للشاعر دور البطولة في حياة الجماعة، حتى فُسِّرت طاقته الإبداعية بوجود قدرات خفية تُلهمه الشعر ، أُطلق عليها " شياطين الشعراء"(١)

هذا ما كان من أمر العوامل التي أدت إلى نشوء الحروب ، وأدت إلى ظهور النصوص الحربية استجابة لحاجة العرب الفكرية كما كانت الحروب استجابة لحاجة اجتماعية نفسية سياسية.

١-٢-٢

وحتى يكتمل البحث، وتتضح جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية؛ ينبغي أن تُناقش تلك النصوص الحربية من وجهة نظر المتلقي الناقد وفق ما يعرضه النص من مفاتيح تساعده على التلقي السليم.

وتلقى العمل الأدبي الذي ينتقل من متلق لآخر، ومن جمهور إلى جمهور عبْر أزمنة مختلفة، يكون نتيجةً لعوامل عدة تؤثر في المتلقي ، وقد يكون تأثيرها بطريقة واعية مُدْرَكة أو دون وعي منه، خاصة إذا كان ذلك التلقي خاضعًا لـ (الفكر

---

(١) يحيى الجبوري ، مرجع سابق، ٣٠٢.

الجيوبوليتكي الأدبي) الذي يُعنى به " التغير الذي يطرأ على الجغرافيا النصية نتيجة تغير الرؤى الفكرية التي يطرحها النص الأدبي" [1] فيكون الصدام بين التطلعات والمعايير والأهداف ، ورؤية الفرد أو المجتمع والواقع مؤثرًا على الشكل النصي والتعبيري توافقًا أو تعارضًا مع الرؤية الكامنة في وعي المتلقي ، ويمكن أن يحدث نتيجة لذلك تغير في جغرافية النص نتيجة التغير في الرؤى التي استقبلت النص، وبدأت في تشكيله حكائيًا تارة، وشعريًا تارة، ومسرحيًا أو مقاليًا تارة أخرى ، ضمن مجموعة من العلاقات التناصية التي تنتقل من جيل إلى جيل.

وهذه العوامل منها ما يتجه من النص إلى المتلقي، أي عوامل تصدر من النص وتؤثر في المتلقي ، ومنها ما يتجه من المتلقي إلى النص، أي عوامل تصدر من المتلقي وتؤثر في النص ، والنص يتعدد بتعدد قراءه فلكل قارئ الحرية التامة في اختيار المعنى، والتفاعل مع النص، وينبغي أن تبرز ذاتية المتلقي بوضوح أثناء حواره مع النص ، ويمكن أن تتلاشى تلك الذاتية " عندما يحاكي تلقي الآخر إن سبقه الآخر أو عاصره ، ففي كل أدب نماذج أدبية انتخبها الجيل الأول وورّثها للأجيال اللاحقة، وبقي عامل المحاكاة في التلقي سببًا وراء إجمال العصور المتعاقبة على هذه النماذج "[2]

فالمتلقي الأول للنصوص الحربية رأى فيها إشباعًا لحاجاته النفسية والاجتماعية والسياسية ، ويمكن أن يكون الشاعر هو المتلقي الأول لنصه ، فنص عنترة كان استجابة لحاجة نفسية يعانيها فكان نصه الحربي شفاء لم يعانيه من أوجاع، وزهير وعمرو بن كلثوم كلاهما طرق باب الحرب وإن كان بصورة مختلفة إلا أنهما طرقا بابًا يمثل الحياة عند أغلب القبائل العربية في ذلك العصر، إذن فهذه النصوص وافقت هوى ذاته وذات العصر الذي يعيشه، فمثلت له تلك النصوص

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي " تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً"،ط١، (الإسكندرية:دار الوفاء ، ٢٠٠٢م)، ٨ .

(2) مصطفى محمد تقي الله مايابا، آليات تلقي المقدمة الطللية في المعلقة العربية"معلقة امرئ القيس أنموذجا" ،رسالة ماجستير ،جامعة الملك عبدالعزيز ،جدة(١٤٢٧-٢٠٠٦)،٣٧.

قمة الإبداع ، ونظرًا لذلك الإجماع على جودة النصوص وسيرورتها ظل المتلقون في العصور التالية يحاكون المتلقي الأول في ذلك الإعجاب باعتبارها تمثل سمة حضارية خاصة لتلك الأمة دون أن ينظر إلى النص نظرة موضوعية تمكنه من إيجاد ذاته من خلال ما يطرح من رؤى ودلالات وإيحاءات يمكن أن تمنح النص كتلة حركية متشعبة، تنمو تدريجيًا من قارئ إلى آخر، تحريرًا له وللنص من التحيزات التي يمكنها أن تُضيّع القيمة الجمالية الحقيقية للنص، وكان ذلك نواة لظهور قضية القديم والجديد، وقضية عمود الشعر التي فصّل فيها المرزوقي في كتابه (الحماسة) .إضافة إلى ذلك وجد القدماء أنّ الحرب هي المعين الذي لا ينضب، والعامل الحاسم من عوامل التأثير في توجيه العواطف وتفتيق القرائح "وإنما يكثر الشعر في الحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم تكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف "(١) وهو إيمان من ابن سلام بالأثر الذي تتركه الحرب على الشعر ومن ثم تباري الشعراء في إخراج القول غير مخرج العادة.

وإلى جانب عامل المحاكاة يمكن اعتبار تلقي الشعر تلقيًا جماعيًا أحد عوامل تلقي النصوص عند النقاد والأدباء في العصور اللاحقة، ذلك أن التضامن بطريقة عفوية في إعلان الاحتفاء بقصيدة معينة، وافقت حاجات نفسية واجتماعية لدى جماعة ما ، ينمو معها هذا الاحتفاء تدريجيًا تحت عاطفة وجدانية ملتهبة، حتى يتغلل إلى التكوين النفسي والذوقي والمعرفي لأمة ما ، يكون على إثرها الاستسلام في تلقي تلك النصوص من جيل إلى جيل، لأنّها نظرت إلى النصوص بنفس النظرة السابقة دون تجديد منها أو سعي إلى الخروج عن المألوف ، كما هو الحال في قضية الالتزام بعمود الشعر العربي والاحتفاء بكل من يوافق ذلك العمود الشعري ورفض قصيدة الشاعر أو التقليل من جودتها، أو من مكانته الأدبية نتيجة خروجه عن عمود الشعر العربي، وكما كان الصدى الذي تركته قصيدة عمرو بن كلثوم في بني تغلب جيلا بعد جيل. ومثلها قصائد عبد الرحمن العشماوي في

(١) ابن سلام الجمحي, طبقات فحول الشعراء ج١ ،(جدة: دار المدني)،٢٥٩

العصر الحديث ، التي ركزت وبشكل كبير على قضايا الأمة الإسلامية وأهمها – حسب أشعار العشماوي– قضية فلسطين التي تردد صداها في أبياته؛ فنمى الاحتفاء بذلك الشاعر وأشعاره ، وكان تلقيه في المجتمع بشكل جماعي لأنه ناقش قضايا تمس وجدان الأمة الإسلامية والعربية بشكل خاص.

إن النصوص الحربية ما تزال في صلتها بالمتلقي تُخفِي الكثير من تفاصيل كينونتها الإبداعية، من خلال لغتها وبنيتها، وما تحمله من خصائص معنوية وإيقاعية وصوتية، يمكن أن تكون ذات أثر فعال في تلقي تلك النصوص، وبناء على ذلك يمكن القول إن اللغة إحدى الركائز المهمة التي حدت بالنقاد والمبدعين واللغويين أيضًا إلى تلقي تلك النصوص الحربية؛ لما حملته تلك اللغة من أبعاد إيحائية ودلالية أدت إلى افتتان القارئ بها فكان كدّ الذهن والاختلاف في الطرح والتناول، فـ " من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أظن وأشغف" [١] وهو بذلك يكسر دائرة المتلقي السلبي من خلال لقاء حار منفتح مع النص الإبداعي .ويمكن القول إنَّ الصور التي استخدمها شعراء الحرب لم تكن موافقة للصور المألوفة . وإن كانت مستمدة من البيئة البدوية . وإنما تم تشكيلها في صيغ مدروسة، فرضتها نوازع الحالة الراهنة لتكون الكلمات قادرة على أداء دورها، فأصبحت معها الصور الشعرية مشحونة بالقدرات القتالية التي تستطيع رفع الشعر إلى المكانة السامية التي تجعله مقبولا لدى الآخرين من الناس.

ويمكن أن يجد المتلقي صدى لذاته داخل ذلك النص فيصبح النص لديه " في أسمى تجلياته محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى، إنه محاولة لتحقيق الانسجام الحاصل في الواقع المعيش . ولما كان الواقع لا ينتمي إلى النص إلا من خلال شرطه اللغوي ، فإنَّ الشاعر يعيد صياغة هذا الواقع بالواقع ، انطلاقًا من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد ، تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأول

---

[١] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ط٣،تحقيق:هـ.ريتر،(لبنان:دار المسيرة،١٩٨٣)،١٢٦

واقـع القـول المؤتلـف ، وفـي غرابتهـا تتجلـى معانقتهـا للواقـع الثـاني واقـع القـول المختلف" [١]

وقـد يشـبع الـنص حاجـات اجتماعيـة أو سياسـية أو ثقافيـة لـدى المتلقـي، فيتفاعل مـع الـنص مـن منطلـق تلـك الحاجـات، وكأنّـه يبحـث عـن صـورة للواقـع فـي ثنايـا تلـك القصـيدة، أو البحـث عـن مطابقـة مـا بـين واقـع الـنص والواقـع الشخصـي للكاتـب والعكـس، فتكـون تلـك النصـوص المنتقـاة، وذلـك لا يُعبِّـر إلا عـن مغالطـة مرجعيـة يمكنهـا أن تخـل بـالنص، وتسـير بـه مـن جديـد فـي سـياق المحاكـاة . وقـد يتداخل النص الحربي مع المكونات الثقافية للمتلقي كعناية المتلقي بالأسطورة، وما يجده مـن تـداخل بـين الـنص والاسـتخدام الأسـطوري، فيكـون تلقيـه لـذلك الـنص مـن منطلـق التوافـق الفكـري والثقـافي الـذي يختزنـه مـن جهـة ، ومـا يعـج بـه الـنص مـن دلالات وافقت فكره الثقافي من جهة أخرى.

ويمكـن أن يكـون لصـياغة التجربـة دور أيضـا فـي تلقـي الـنص ، فيحتفـي الجمهور أو المتلقي بشاعر معين؛ لاتفاق ذاته مع ذات المبدع؛ لكون تلك التجربة المحكية عبر النص الشعري قد وجدت استجابة تكاد تتقارب والواقع المعاش لذلك المتلقـي فكأنهمـا، ينطلقـان مـن تجربـة واحـدة ويصـدران عنهـا متجهـين إلـى مسـتقبل بعينه.

---

(١) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً ،ط١، (الأردن: وزارة الثقافة ، ٢٠٠٤) ،٢٤١ ، نقلاً عن (محمد كنوني ، اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد ، بغداد ، ط١، ١٩٩٧) .

الفصــل الثانـــي

المبـدع بين الرؤيـة والوعـي

وفيه المبحثان التاليان:

- الرؤية التكوينية
- الوعي بين الذات والموضوع.

الفصـل الثانـي

المبحث الأول:الرؤية التكوينية

المبدع هو الشخص الذي يمتلك موهبة فذة، وثقافة متميزة، تساعده على الابتكار وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء. ولكل مبدع رؤية تكوينية تشتمل على العديد من المكونات، أو المؤثرات التي أثرت في شخصيته ،وشكَّلت الرؤية لديه مع مرور الزمن وعيًا كتابيًا أو شعريًا بالموضوع الذي يطرحه امتدادًا لتلك الرؤية.

ومن هذه المكونات ما هو نفسي ، ومنها ما هو ديني أو اجتماعي، أو فلسفي أو حضاري، تدفع بالمبدع إلى تقديم نتاجه، أو نصه الإبداعي، وفق ما أملاه عليه الجانب المسيطر على تكوينه العقلي والنفسي.

والتجربة الشعرية التي يطرحها المبدع تشكل ما يسمى بـ (الرؤية التكوينية) ، وهذه الرؤية تؤثر في صاحبها، وتدفعه إلى طرح موضوعه بما يتناسب مع الحاجة الملحة لتلك المؤثرات، أو تلك الأبعاد المتنوعة التي تكتظ بها شخصية المبدع؛ ليضع المتلقي أمام نص مفتوح النهاية، بحيث يمكن للمتلقي أو القارئ أن يكتشف من خلاله العديد من الترابطات، والمكونات، ووجهات النظر التي يمكنها أن تجسد موقفًا ما إزاء الحياة، حتى لا تكون النصوص فارغة من جذوة الروح ولا رصفاً لأحجار اللغة.

إن أي قراءة للنصوص الشعرية المطروحة للدراسة لا تلحظ مسافة فاصلة بين الجوانب المكونة للذات وبين الموضوع المطروح ، فلا تحس من خلال قراءتك لشعر الحرب عند عنترة أن الموضوع الذي يعالجه يقع خارج ذاته، أو خارج نطاق الأبعاد المشكلة لتلك الذات.

وعند البحث في نصوص شعراء قصيدة الحرب والرؤية التكوينية لهم يلحظ أنهم مع اختلافهم في الرؤى والتوجه إلا أنه يمكن أن تصنف رؤاهم الحربية تحت ثلاث رؤى أساسية وهي الرؤية النفسية والاجتماعية والحضارية والدينية ويمكن أن تتبعها الرؤية الأسطورية ، فمن غلب عليه الجانب النفسي تُصنف رؤيته وفق

الرؤية النفسية " ومنهم من اتجه اتجاهًا اجتماعيًا فدخلت رؤيته ضمن (الرؤية الاجتماعية) ، وبعضهم نحى منحا حضاريًا دينيًا فدخلت رؤاه ضمن نطاق (الرؤية الحضارية).

على أن الفصل التام بين تلك الرؤى متعذر؛ لتداخل الرؤى والمؤثرات ضمن بعضها البعض ، فالرؤية النفسية لا تتحقق بمعزل عن الرؤية الاجتماعية بل قد تكون ناتجة عنها ، لأن الفرد ليس إلا عنصرًا من ذلك المجتمع الذي كون لديه ذلك المؤثر النفسي، كما أن الرؤية الحضارية أيضا خاضعة لفكر جماعي مؤمن بها أو معترض عليها، شُكِّلت أبعاده لدى الشاعر نتيجة التوافق مع الجماعة أو الاصطدام بها.

وقبل الشروع في تحليل تلك الرؤى والمكونات، وأثرها في العملية الإبداعية النقدية ، ينبغي أن نكون على وعي بأهم الشعراء وأشعارهم التي ستكون محط الدراسة، وأهم النصوص النقدية التي تعاملت مع تلك النصوص كل وفق رؤيته وتكوينه.

وحيث أن الدراسة تدور حول الحرب في شعر المعلقات كان على الباحثة أن تورد – هنا – أهم الأبيات التي عبَّرت عن الحرب، وأبرزها رؤية ووضوحًا في ذلك المجال عند أصحاب المعلقات ، فتمثلت لنا تلك الأبيات مجتمعة عند كل من : عمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى ، وعنترة بن شداد ، والحارث بن حلزة ، والأعشى ميمون بن قيس . وكان الاختيار لهؤلاء الشعراء دون غيرهم من شعراء المعلقات؛ لأنَّ الحربَ شكلت جزءًا كبيرًا من أشعارهم وحياتهم إلى جانب الأغراض الأخرى داخل حدود المعلقة ؛ فأعطت مادة قوية للبحث والدراسة ، تعددت معها الصور الحربية واختلفت من شاعر إلى آخر كما نرى في الأبيات التالية:

١- صورة الحرب عند زهير بن أبي سلمى[١] :

ومـــا الحـــربُ إلاّ مـــا عَلِمْـــتُمْ وذُقْـــتمُ ... ومـــا هُـــوَ عَنْهـــا بالحَـــدِيثِ المـــرجَّمِ
متـــى تَبعَثُوهَـــا تَبْعَثُوهـــا ذميمـــةً ... وتَضْـــرَ إذا ضَـــرَّيتموها فتَضْـــرمِ
فَتعْـــرُ كْكُـــمُ عَـــرْكَ الرَّحَـــى بثفالِهـــا ... وتَلْقَـــحْ كِشَـــافاً ثـــم تُـنْـــتَجْ فتُتْـــئِمَ
فَشَـــدَّ ولـــمْ تَفْـــزَعْ بُيـــوتٌ كَثيـــرَةٌ ... لـــدَى حيْـــثُ ألقـــتْ رَحْلَهَـــا أُمُّ قَشْـــعَمَ

٢- صورة الحرب عند عنترة بن شداد[٢]:

يُخْبـــرْك مَـــنْ شَـــهِدَ الوقيعـــةَ أَنَّنـــي ... أَغْشَـــى الـــوَغَى وأَعـــفُّ عِنـــد المغْـــنَمِ
فـــي حَومـــة المَـــوتِ الَتـــي لا تشْـــتَكِي ... غَمَراتِـهـــا الأبطـــالُ غيـــرَ تَغمْغُـــمِ
ولقـــد خَشِـــيتُ بـــأنْ أمُـــوتَ ولـــم تَـــدرْ ... للحـــربِ دائـــرةٌ علـــى ابنـــيْ ضَمضَـــمِ
حالـــتْ رِمـــاحُ ابنـــيْ بغـــيضٍ دُونكـــمْ ... وزَوَتْ جَـــوانِي الحـــربِ مَـــنْ لـــم يُجـــرِمَ

٣- صورة الحرب عند عمرو بن كلثوم[٣] :

وأَيّـــــــامٍ لَنَـــــــا غُـــــــرّ طِـــــــوَالٍ ... عَصَـــيْنَا المَلْـــكَ فِيهَـــا أنْ نَـــدِينَا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا ... يَكُونُـــوا فِـــي اللقَـــاءِ لَهَـــا طَحِيْنَـــا
بِشُبّـــانٍ يَـــرونَ القَتْـــلَ مَجْـــداً ... وَشِـــيْبٍ فِـــي الحُـــرُوبِ مُجَرِبِينَـــا

وغيرها من صور الحرب عند كل من الحارث بن حلزة والأعشى (ميمون بن قيس) .

---

(١) سبق تخريجه، ١٩، ٣٨
(٢) سبق تخريجه، ٣٧، ٣٩
(٣) سبق تخريجه، ٣٩

وحتى يكتمل مفهوم البحث وتتشكَّل أبعاده وفكرته المرجوة، كان لابد من الاعتماد على ركيزة أساسية، تمثل الهدف الرئيس من العمل، وهي آراء النقاد الذين تحدثوا عن الحرب في شعر المعلقة، كل حسب رؤيته وتكوينه الفكري والنفسي.

وبالعودة إلى الكتب والبحث بين حدود الدراسات النقدية التي تناولت شعر الحرب، كان للباحثة وقفة مع بعض النقاد، كل وفق رؤيته التكوينية في تناوله لشعر الحرب في المعلقة ، وكان من أهم أولئك النقاد يوسف خليف في الرؤية الاجتماعية ، وعبد الله التطاوي في الرؤية الفنية ، وعز الدين إسماعيل في الرؤية النفسية ، وبدوي طبانة في الرؤية التاريخية ، مع الإشارة إلى أهم من سلك تلك الرؤى في دراسته للشعر الجاهلي ، وسنعرض لهم بشيء من التفصيل في الصفحات القادمة .

١- الرؤية الاجتماعية

١-١

في الرؤية الاجتماعية يفسر المتلقي النص تفسيرًا اجتماعيًا ، يرتكز فيه على علاقة الشاعر بالمجتمع الذي يعيش فيه أو ينتمي إليه ، كما يرتكز على علاقته بالآخر، وكأن تركيبة النص الأدبي وبنيته مرآة للبنية الاجتماعية وصورة عن صراع الطبقات الاجتماعية ، وبذلك يخرج المتلقي من دائرة الرؤية النفسية ، وعندما ينظر الناقد إلى النص على أنَّه تعبير عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها وأن الشاعر أو المبدع ليس إلا مرآة تعكس مشاغل أهل عصره، أو المجموعة التي ينتمي إليها ، فهو بهذا التفسير يسير في طريق الرؤية الاجتماعية التي تختلف عن الرؤية السيكولوجية في أن النظرة فيها تتوجه في كلتا الرؤيتين إلى الإنسان ، لكنها في الرؤية النفسية تنظر إلى الإنسان كفرد، وفي الرؤية الاجتماعية يُنظر الإنسان على أنه جزء من الجماعة.

وتعتبر الرؤية الاجتماعية أقل الرؤى استقلالا؛ لأنَّها تتناول الإنسان كجزء من الجماعة ، أضف إلى ذلك أن تكوين الإنسان بطبيعته تكوين اجتماعي ، والمجتمع حاضر في كثير من الرؤى لاشتماله على مختلف الأبعاد والأجناس التي تمثل تلك الأبعاد.

اهتم أصحاب الرؤية الاجتماعية [١] بظاهرة الحرب في المعلقات أكثر من اهتمامهم بالنص الحربي نفسه ، واعتبروا أنَّ ظاهرة الحرب هي نتاج مجتمع وشعور

---

[١] ممن درس الشعر الجاهلي وفق الرؤية الاجتماعية :

بشير محمود عبد البر: ظاهرة الحرب في المجتمع الجاهلي وأثرها في أدبه (ماجستير ، ج. الإسكندرية – مصر ١٩٥٥) ، إخلاص فخري عمارة : الشعر الجاهلية بين القبيلة والذاتية (مكتبة الآداب – القاهرة ط١، ١٩٩١م) ، السيد أحمد حسن عمارة : الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي (دكتوراه ج. الأزهر ، القاهرة ١٩٨٢م) ، محمد السيد عيد : القضايا الإنسانية في الأدب الجاهلي (القاهرة ١٩٨٩م) ، جليل رشيد فالح : القيم الإنسانية في الشعر الجاهلي (مج. أدب الرافدين ، الموصل ع٧، تشرين الأول ١٩٧٦م) ، وليد قصاب، التيار الخلقي في وظيفة الشعر عند العرب ، العصر الجاهلي (مج، التراث العربي ع٦٧ دمشق، آيار ١٩٩٧م)، شوقي ضيف : العصر الجاهلي (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠) ، حسني عبد الجليل يوسف : الشعر والمجتمع في

عام لدى القبيلة لا وليد تجربة فردية ، والشاعر يكتب تلك النصوص ليعبر عن شعور قبيلته لا ليعبر عن ذاته، باستثناء بعض الشعراء الذين أصدروا في فنهم عن شخصية فردية، في غير خروج عن ذلك العقد، كما يظهر عند أحد رواد المنهج الاجتماعي وهو يوسف خليف.

١- ٢

ويظل المجتمع حاضرًا في أغلب مؤلفات يوسف خليف إذ يصرح بمنهجيته في التفكير وأسلوبه ومنهجه الاجتماعي في التفاعل مع النص بقوله " إنما تكون الصلة في ضوء إيماني بالتفسير الاجتماعي للأدب أو المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب بين حركة المجتمع وحركة الأدب "[١] ، جاعلا من الصلة الأساسية للأدب صلة اجتماعية لا غير .

وقد بقيت مؤلفات يوسف خليف شاهدًا على تفكيره الاجتماعي الذي مثل جزءًا من تكوينه النفسي والعقلي .

وفي حديثه عن ظاهرة الحرب في الشعر العربي قبل الإسلام، يجعل تلك النصوص مرتبطة بالمجتمع والقبيلة والبيئة بكل معطياتها ،فليس الشاعر إلا فرداً من ذلك المجموع الذي جعل العصبية القبلية الأساس الذي يقوم عليه المجتمع الجاهلي ، ومنزلة الشاعر لا تقل عن منزلة الفارس، فكلاهما مُجنَّد تحت السلاح، سلاح اللسان وسلاح اليد ، فنحن أمام عقد اجتماعي – بين الشاعر وقبيلته – لا يمكن أن يُفصل فيه أحدهما عن الآخر .

فهو – أي الشاعر – وإن كان يفرغ لنفسه في ظل تلك الحياة الاجتماعية إلا أنه لا يستطيع الفكاك أو التحلل منها في فنه ، " فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ولكنه يذكر هنا

الشعر الجاهلي (مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٨م) ، منذر عبد الكريم البكر : الحس القومي عند العرب قبل الإسلام (مج آفاق عربية ١٤، بغداد أيلول ١٩٨٤م) .

[١] يوسف خليف ، في الشعرالعباسي نحو منهج جديد ، (القاهرة:دار غريب)، ٤

– إذا ذكره – في أثناء حديثه عن قبيلته " [1] ولعل أقوى مثل لذلك العقد الفني القبلي – حسب رأي يوسف خليف – معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب ، متحدثا فيها عن قومه ومفاخرهم وأيامهم الغر الطوال ومجدهم وكيفية تصديهم لعمرو بن هند ، منوها بشجاعة قومه وشدة مراسهم ، معبرًا عن نزعة قبلية تفيض بروح الجاهلية من خلال قوله :

ألا لا يجْهْلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا[2]

محاولاً بذلك أن يطرق كل ما يمكن أن يوثق صلته بقومه و" ما من شك في أن " شاعر تغلب " العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التي تنهي بالنون والألف المحدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة " نا " الذي يتيح له متنفسًا واسعًا لحديث الشخصية القبلية الذي نظم معلقته ليسجله فيها"[3] وكأنما الغاية الأساسية من الشعر الحربي الجاهلي هي إرضاء القبيلة قبل أي شيء آخر .

---

(1) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، (القاهرة: دار غريب)، ١٧٦

(2) عمرو بن كلثوم، مرجع سابق، ٣٣٠

(3) يوسف خليف ، مرجع سابق ، ١٧٧

٢- الرؤية الأسطورية

٢-١

عندما يأتي الحديث عن الأسطورة عند الجاهليين، يجب أن نُنبه إلى أنَّ ما نسميه اليوم أسطورة كان معتقدًا راسخًا في أذهانهم ، ومكونًا أساسيًا من مكونات الإنسان العربي قبل الإسلام ، إذ كانت تلك الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لفهم القوى المختلفة التي تحكمه، ووسيلته لتفسير الكون والطبيعة من حوله، فكان حضورها في ذهنه كعقيدة لاتقبل الشك في صحتها، فآمن بشياطين الشعر ، والسحر ، والكهانة، وأسطورة الغول والعنقاء ، والهامة، وغيرها من الأساطير التي طبعت الجاهلي بطابع خاص؛ ليرى الكثير من الظواهر المخيفة . التي لا يجد لها تفسيرًا . رؤيةً أسطورية.

ولعل في قول ابن طباطبا " وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يصفونها في أشعارهم ، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم ، ولا تفهم مُثلها إلا سماعًا ، فإذا وقعت على ما أراده ، لطف موقع ما تسمعه من ذلك "[١] لعل في ذلك إشارة إلى ما يسمى اليوم أساطير مؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي ، وفي ذلك نوع من التوافق مع آراء بعض النقاد في العصر الحديث الذين يربطون بين الصورة الشعرية والتصور الدقيق لمعناها وبين تلك الأساطير المبثوثة في ثنايا الشعر الجاهلي.[٢]

---

[١] مرجع سابق ،٤٩

[٢] من النقاد الذين تناولوا الشعر الجاهلي من وجهة أسطورية :

نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث (مكتبة الأقصى – عمان ١٩٨٢م ط٢) ، إبراهيم عبد الرحمن محمد : التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي (مج فصول م١ ، ع٣، القاهرة أبريل ١٩٨١م) ، أحمد إسماعيل النعيمي : الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، سينا للنشر القاهرة ط١، ١٩٩٥م) ، عبد الفتاح محمد أحمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دار المناهل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧م) ، عادل جاسم البياتي : الأسطور والرمز في الشعرا لجاهلي (دار الحرية بغداد ١٩٧٤م).

وقد وردت كلمة أسطورة في القرآن الكريم في صيغة الجمع ﴿إلا أساطير الأولين﴾[١] التي كانت تعني الحقيقة بالنسبة للمسلمين باعتبارها أخبار تُؤثر عن الماضين ، واعتبرها كفار قريش أخبارًا من الأوهام والأباطيل.

وفي ضوء تطور علم الأساطير (الميثولوجيا) نشأ المنهج الأسطوري في دراسة النص الأدبي، من خلال فهمه للأسطورة على أنَّها حدث واقعي وخيالي يحمل دلالات مختلفة، ذات أبعاد نفسية أو دينية أو اجتماعية أو تاريخية أو أخلاقية، تعبِّر عن روح الشاعر وعصره ووجدانه .وبرزت الكثير من الدراسات والأبحاث الأسطورية المنصبة على الشعر الجاهلي خاصة في ظل تطور الدراسات الميثولوجية، واكتشاف الكثير من الآثار القديمة في الأقاليم التي سكنها العرب قديما، فكان البحث في الشعر الجاهلي باعتباره المدونة الأساسية لحياة العرب، وأحوالهم، وكيفية تواصلهم وتفاعلهم مع الكون والإنسان والحياة، أي أنَّه مرجع للبحث عن الأساطير، كما كان الاهتمام بالأسطورة مرجعًا مهما لفهم النصوص القديمة .

أضف إلى ذلك أنَّ المنهج الأسطوري يكشف عن ارتباط وثيق بين الشعر الجاهلي والفكر الميثوديني، وقد تزايدت الدراسات التي سارت في هذا الاتجاه في النصف الأخير من هذا القرن، متأثرة بنتائج الدراسات العلمية الحديثة من ناحية، ومتأثرة بتطبيق هذا المنهج على الفن القديم في الغرب من ناحية أخرى.

تناول أصحاب المنهج الأسطوري النص الحربي قبل الإسلام لعوامل عدة، أهمها الغموض الذي يكتنف تلك النصوص، وما يمكن أن يرتبط بها من عقائد توحي بوجود أمور خفية وراءها كالهامة وعدم قتل الملوك و ....، وغيرها مما حمل النص الحربي دلالات غامضة، تقبل التفسيرات والتأويلات، إضافة إلى اختلاف العامل وراء الحرب، والمكانة الاجتماعية والنفسية لشاعر تلك الحرب يمكنها أن تمنح النصوص أبعادًا مختلفة باختلاف الرؤى والمكونات الخاصة بأولئك الشعراء.

---

[١] سورة الأنعام ،الآية: ٢٥

وفي مقدمة النقاد الذين رأوا النص الحربي وشعر الأيام رؤية أسطورية أحمد كمال زكي، وقد اشتهر بجهد كبير على المستويين الأدبي والنقدي في مجال الدراسات الأسطورية.

٢-١

يعتبر أحمد كمال زكي من رواد المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، أو شعر ما قبل الإسلام ، وقد ظهر اهتمامه بدراسة الأساطير في كتاباته المختلفة التي جعلت من الأسطورة منطلقًا لها في الدراسة، سواء على مستوى الشعر في العصر القديم، أو على مستواه في العصر الحديث فألف كتابه (الأساطير) وكتب أيضا (التفسير الأسطوري للشعر القديم) و (التفسير الأسطوري للشعر الحديث) إضافة إلى (التشكيل الخرافي في شعرنا القديم).

وتتضح رؤية أحمد كمال زكي عندما يقف على شعر الأيام باعتباره خلاصة الثقافة العربية الأولى التي تمتزج فيها الأساطير، والقصص الخرافية من ناحية، وتزخر بإشارات حول آثار الشخوص الأسطورية المنقرضة من ناحية أخرى، مثل (عماليق اليمامة) و (معمري البسوس)[١]

ويرى أنَّ الأيام في أبطالها قد ركَّزت على الملوك والكهان لاعتقاد القوم بأنَّهم لا يموتون، وإن قتلوا فإن دماءهم تشفي المرضى والمخبولين مستشهداً على ذلك بقول المتلمس :

من الدارميين الذين دماؤهم　　شفاء من الداء المجنة والخبل

وكأنّه يجعل من ذلك التشكيل الخرافي – كما أسماه – في شعر الأيام هو الحكاية الرمزية التي تمنح شعر الأيام نوعاً من العقلية التي توحي للمتلقي بسعة أفق الشاعر، وشمول ثقافته، وصلته العميقة بما يدور حوله.

---

(١) أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي، ط٢، (دار الأندلس،١٩٨٠م)، ١٥٨.

٣- الرؤية الفنية

٣-١

في الرؤية الفنية يكون النص الأدبي ضربًا من الفن، يقوم على تقسيم الكل إلى أجزاء، أي تقسيم العمل الأدبي إلى عناصره المكونة له ، فعند تحليلنا لمعلقة عمرو بن كلثوم – على سبيل المثال – لابد من تفتيق تلك المعلقة إلى فكرة وموقف وغرض ، وتحليل المعنى والصوت ، والإيقاع الموسيقي للقصيدة داخلياً كان أو خارجيًا ... منطلقين إلى القيمة الفنية والجمالية للنص الأدبي في آن واحد.

ويمكن أن نجد بعض مظاهر هذا المنهج الفني في النقد العربي القديم، فقدامة بن جعفر يقول : "العلم بالشعر ينقسم أقساماً ، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه .. "[١] ، وهذا يعني أنَّ الاهتمام بالقوافي والمقاطع الشعرية ، وجيد الشعر ورديئه هو من اختصاص المنهج الفني ؛ لأنَّ الاهتمام بتلك النواحي هو اهتمام بالنص الشعري بالدرجة الأولى.

والرؤية الفنية تسير في اتجاهين : اتجاه يهتم بالنص من الداخل دونما اهتمام بما حول النص من الخارج، وكأنَّه يؤمن بما سمي بـ (موت المؤلف) منطلقًا إلى النص دونما أي أثر أو تأثير خارج نطاقه ، فـ " النص هو الكل الفني المتكامل والتحليل بهذا المفهوم لا يعني نثرًا للنص أو شرحًا له . فإنَّ ذلك يهدم القصيدة ويلغي شكلها الفني ، بل المقصود بالتحليل هنا تشريح النص والوقوف على الوظيفة الشعرية لكل جزء من أجزائه " [٢]

أما الاتجاه الآخر فيهتم بالنص داخليًا وخارجيًا ، مضمونًا وشكلاً، مستعينًا بما يحيط بالنص من مؤثرات خارجية، كالمؤلف ومصادر ثقافته ، وروح العصر التي وُلد فيها النص، محاولا الوصول إلى تقدير أهمية النص تقديرًا نقديًا فنيًا

---

[١] قدامة ابن جعفر ،مرجع سابق،٦١

[٢]عناد غزوان ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ط١ ،(الأردن: دار مجد لاوي ،١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م)، ٢٣ .

يستبطن كنه النص ومدلولاته من أجل الوصول إلى قيمته الفنية والجمالية في آن واحد .

وكأنَّ الرؤية الفنية تعيش هي الأخرى نوعًا من التداخل مع الرؤى الأخرى، وفق ما تحمله تلك الرؤى من أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية، يمكنها أن توجه الرؤية الفنية نحو رؤية أكثر تفاعلا مع النص، وأكثر استنطاقًا لخفاياه دون إسقاط على النص أو إجهاد له.[١]

٣- ٢

ومن النقاد الذين طرقوا باب المنهج الفني في تناولهم للنص الحربي في المعلقة العربية الناقد عبد الله التطاوي ، فدراسته للنص الشعري وإن كانت تتداخل فيها الرؤى الفنية والاجتماعية، إلا أنك تجد الناحية الفنية أكثر بروزًا في دراساته وتحليله للنصوص ، ويبدو أن تلك الرؤية قد شغلت عبد الله التطاوي في كثير من كتاباته خاصة كتابه (في القصيدة الجاهلية والأموية : درس تحليلي) وكتابه(مقدمات نقدية في دراسة القصيدة القديمة).

وتطور اهتمام عبد الله التطاوي بالمنهج الفني فكان كتابه (أشكال الصراع في القصيدة العربية) الذي يرى فيه " أن التعامل النقدي في التعرف على جماليات النص الأدبي من خلال مصطلحات معينة ، مثل التقليد أو المناسبة ، أو ظروف النص أو الوحدة الموضوعية لا يعني – بالقطع – الإساءة إلى النص ولا إلى صاحبه ، بقدر ما يعني التعرف على الملابسات التي تصحب عملية الإبداع ،

---

[١] من النقاد الذين تلقوا الشعر الجاهلي تلقيا فنياً وعلى سبيل التمثيل لا الحصر:
سعد ظلام (من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي (دار المنار القاهرة ط٢، ١٩٩٢م) ، إسماعيل العالم : مكونات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد (المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ، ع ٦٧ ، ١٩٩٩) ، فتحي أحمد عامر : (في مرآة الشعر الجاهلي : دراسة فنية تحليلية مقارنة (منشأة المعارف- الإسكندرية ١٩٨٦م) ، محمد حمودة عبد الرحمن : المذهب الفني لشعراء المعلقات وأثره في القصيدة العربية (دكتوراه ، جامعة الأزهر – القاهرة ١٩٧٣م) ، نصر الدين فارس: الجاهلية والتصوير الفني : زهير بن أبي سلمى أنموذجاً (دار المعارف – حمص ١٩٩٩م) ، حسن عيسى أبو ياسين : الصورة الفنية في شعر البطولة في معلقة عنترة العبسي ، مج الدارة ع٤، الرياض فبراير – إبريل ١٩٨٩م) .

وتسهم بدور فيها ، أو – بمعنى أدق – تقف على دقائق هذا الإبداع حتى يخرج العمل في صورته النهائية المتكاملة " [١] وكأني به يطرح منهجًا فنيًا يسعى إلى الإلمام بجوانب النص الأدبي وبكل ما يمكن أن يُسهم في خدمة ذلك النص من مؤثرات خارجية وداخلية ، ولعله بذلك ينتسب إلى أصحاب الاتجاه الثاني – الذي ذُكر سابقاً – في تناوله النص الأدبي.

وفي حديث التطاوي عن الحرب في المعلقات يقرر أنَّ زهيرًا بن أبي سلمى قد طرح رؤية حضارية سابقة للعصر الذي يعيش فيه، وتتصارع مع طبائعه وشريعته ، فقد تحولت الحرب إلى معادل موضوعي وفني – حسب رأي التطاوي– للسلام، إذ كان طرحه للنص الحربي طرحًا يثني فيه كل محب لها عنها ، مشكِّلاً ذلك البعد الدلالي لديه من خلال استخدامه للصور، وما تميزت به من واقعية تصويرية في إبراز سلبيات الحرب ، إيماناً منه – أي التطاوي – بأن التنافر والتجاذب بين الموجب والسالب يكشف الأبعاد الخفية بين المتناقضات .

ويرى أنَّ تلك الصور الحربية لن تصل إلى الإقناع، وأداء الوظيفة المناطة بها إلا من خلال توظيف الصنعة – إشارة إلى المدرسة الفنية التي ترأسها زهير بن أبي سلمى – في طرح ذلك المفهوم بين تصوير، وتشخيص، وتضاد، يقوم على الترتيب والتدرج في الصور، دون تحديد منه لأبيات معينة في المعلقة أو اختيار لصور تمثل ذلك النهج .

أما معلقة عمرو بن كلثوم فينظر إليها على أنَّها خالفت المعلقات الأخرى في نصها الحربي الذي اعتمد الذات الجمعية في تأكيد شريعة الغزو، وترسيخ مبدأ القوة والسيطرة وهي ذات جمعية تحتضنها المبالغة في الصور الشعرية ، وهي مبالغة يبدو أنها تعود إلى طبيعة الموضوع، وطبيعة الموقف بما يفرضه من توتر وحماس من ناحية أخرى ، ويمكن أن تعود أيضا إلى طبيعة المكانة التي يحتلها الشاعر وقبيلته بين القبائل الأخرى ، فلا " يبدو غريبًا إذن اعتماده على الصور المطلقة ،

---

[١] عبد الله التطاوي ، أشكال الصراع في القصيدة العربية ، (مكتبة الأنجلو المصرية ، ٢٠٠٢م)، ٢١

التي تكاد تتجاوز المستوى الإنساني الطبيعي في معظم الأحيان " [1] فكانت الذات الجمعية وراء تلك التكتلات الفنية التي تزخر بالصور الشعرية ، وبضمير " الأنا " الجمعي ، والألفاظ السلسة التي صورت المواقف الحماسية في وضوح يتجلى عن الغموض والتعقيد .

وفي اعتماد " الأنا " الجماعية يظهر نوع من التداخل النفسي والفني – كما أشار التطاوي – تتوحد فيه طبيعة الانفعال الكامن وراء تأليف القصيدة مع الشكل الفني الذي برزت فيه ، فألهت بني تغلب عن كل مكرمة سواها . وكأنَّه يجعل من تلك " الأنا " الجماعية مفتاحًا للإطار التصويري العام في القصيدة، في علاقة اتفاق وتوافق مع الواقع القبلي للشاعر ، ومن هنا " استشعر عمرو وجوده الخاص في تفاعله مع الوجود القبلي العام "[2]

ويطرح – أي التطاوي – نوعًا آخر من التداخل الفني النفسي نجد صداه عند عنترة بن شداد ، ولكنَّه تداخل يحكمه نوع من المزاوجة الفنية بين انفعالات عدائية، وأخرى يملؤها الحب والحنين ، معتمدًا كسابقيه – على حد قول التطاوي – على الصور والتشبيهات لعرض مشاهد القتال، وتوصيل معاناته النفسية إلى المتلقي " أما وأن عنترة في مواطن التطهير من آثام الحس العبودي في القبيلة فيصبح من حقه أن يستخدم الأداة التي انتشرت في المدرسة الجاهلية ولتكن حقاً له كما كانت للأحرار . يصور من خلالها أبعاده المعاشة " [3] منوعًا في عرض تلك التجربة بين تشبيه واستعارة ومجاز وكنايات ، وما ذاك التنوع إلا تصوير لصراع حربي نفسي، يثبت فيه التفوق المشهود عليه من قبل القوم من ناحية، ومن قبل التاريخ من ناحية أخرى.

---

(1) المرجع السابق، ٩٢

(2) المرجع السابق، ٩١-٩٢

(3) المرجع السابق، ١٣٥

ويؤخذ على عبدالله التطاوي إهماله للتطبيق المباشر لمثل تلك الصور على النصوص، وتفتيق النواحي الفنية، فيها وما يمكن أن تسهم به من خدمة للنص الأدبي ومتلقيه .

ويُلحظ أن الشعراء – حسب طرح عبد الله التطاوي – في نصهم الحربي قد جذبهم تيار التراث أكثر من تيار التجديد في ماهية الصور ، ولا يعني هذا أنَّ هناك نوعًا من التقليد أو الاتباع، بل هو نوع من الارتباط الوثيق بالبيئة، وتيار العصر لتكون جماليات النص الأدبي أكثر قربًا من الناس، وارتباطًا بهم، وإقناعًا لهم.

٣-٣

ومن الرؤى التي فسَّرت الحرب في المعلقة تفسيرًا فنيًا ما قدمه عبد الإله الصائغ المتخصص في قضايا الأدب الفنية قبل الإسلام ، وهو ناقد ذو ميول فنية واضحة ، إذ كتب (الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية) و (الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير) و(الصورة الفنية لعدة الحرب في القصيدة العربية قبل الإسلام) و (الصورة الفنية للحبيب في النص المقاتل قبل الإسلام) وكلها دراسات وأبحاث تدل في – عناوينها ومنهجها – على توجه فني في دراسة النصوص الإبداعية قبل الإسلام.

وعبد الإله الصائغ حين يتناول الصورة الفنية لعدة الحرب قبل الإسلام يجعل سبيل البحث أو طريقته دراسة فنية وفق " تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر ، فتكون عملية التصوير الفني على هذا التأسيس سعيًا وتقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع أو التوقع الحسي أو الذهني بأسلوب انفعالي مؤثر تمليه رؤية الشاعر ورؤياه " [١].

([١]) عبد الإله الصائغ ، الصورة الفنية لعدة الحرب في القصيدة العربية قبل الإسلام، المورد ، مج١٧، ع١(١٩٨٨):٣١

وهو بذلك يشكِّل نوعًا من التمازج بين عالم الواقع وعالم الأرواح – إن صح التعبير – لتتحول كل جزئية لفظية إلى خلية حية، تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي من خلال امتزاجها بالأجزاء الأخرى، لتبث الحياة في المجردات والمحسات، والحالات النفسية والإنسانية، بأسلوب انفعالي تمليه رؤية الشاعر، وتكوينه الخاص الذي أسهم في بناء تلك الصورة الفنية.

وانطلاقًا من ذلك المبدأ يرى عبد الإله الصائغ فيما تضمنته كل من معلقة زهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم من صورة للرحى تناسبًا طرديًا في الكم والنوع مع عدة الحرب ؛ لأنَّ الحرب لا تكون رحى أو طاحونة ما لم تكن العدة المستخدمة فيها مناسبة لمقتضى الحال مستشهدًا بقول عمرو بن كلثوم :

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللقَاءِ لَهَا طَحِينَا[1]

وقول زهير بن أبي سلمى :

فتعْرُكُكمْ عَرْكَ الرحى بثِفَالِها وتلْقَحْ كِشافاً ثم تُنْتِجْ فَتُتْئِم[2]

فيجعل كلمة الرحى تموج بالصور الفنية المختلفة لعدة الحرب " ومن طاقة الاستعارة التصريحية أخفى المشبه وهو عدة الحرب وأظهر المشبه به الرحى، ومن طاقة الصورة الكلية التي تشي بها القصيدة إلى طاقة التشبيه التي استثمرها زهير بن أبي سلمى بآية التكرار لمس في (فتعرككم عرك الرحى) سويداء التشبيه من خلال (عرك الرحى) وهي مفعول الإطلاق دلالته لبيان النوع فتضج الصورة بصوت الرحى البشرية غيب الاستعارة التي تثمرها مفردة(فتعرككم)"[3]. فهو يركز في إبراز الصورة الفنية لعدة الحرب على الطاقة التشبيهية والاستعارية، باعتبارهما من أقدر الصور والوسائل على نقل الأفكار العميقة، والمشاعر الكثيفة للنفس الإنسانية ، كاسِرة بذلك أُلفة الواقع من جهة ، وباثّة الحياة في الجمادات من ناحية

---

[1] سبق تخريجه ، ٣٩

[2] سبق تخريجه ، ٣٨

[3] عبدالإله الصائغ ، مرجع سابق: ٣٥.

أخرى ، فنصبح أمام تشكيل فني يقوم على : الحرب = صورة ذهنية + صورة حسية (بصري, سمعية ، لمسية ، ذوقية ، شمية) وبذلك " تكون الصورة الفنية لعدة الحرب إطارًا ومادة لأجواء المعترك الدموي ، عدة الحرب تطحن وطحينها الرجال والفرس والمال"[1]

أما في نص الحرب عند عنترة فيرى أن الصورة الفنية لتلك العدة قد اختفت تماماً عن البصر وتحولت إلى صورة ذهنية بحتة[2] مستشهداً بقول عنترة:

فِـي حَوْمَـةِ الحَـربِ التـي لا تَشْـتَكِي ... غَمَرَاتِهـا الأَبْطَـالُ غَيـر تَغَمْغُـمِ
وَلَقَــدْ هَمَمْــتُ بِغَــارَةٍ فِــي لَيْلَــةٍ ... سَــوْداء حالِكَــةٍ كَلَــوْنِ العَنْــدَمِ
لَمَّــا رَأَيْــتُ القَــوْمَ أَقْبَــلَ جَمْعُهُــمْ ... يَتَـذَامَرُونَ كَـرَرْتُ غَيْـرَ مُـذَمَّمِ[3]
مَازِلْــتُ أَرْمِــيهِمْ بِثُغْــرَةِ نَحْــرِهِ ... وَلِبَانِــهِ حَتَّــى تَسَــرْبَلَ بِالــدَّمِ[4]

فيجعل (هممت بغارة ، كررت غير مذمم ، مازلت أرميهم بثغرة نحره ، في حومة الحرب) صورًا تعبر عن التهيؤ للموت، من خلال ارتباط ثنائي بين موت /حياة، وفارس / فرس ؛ لأنَّ الحرب طقس لا يخلو ولا يقوم إلا بمفردات تلك الثنائيات تحت ما يسمى بـ (المعادل الموضوعي).

٣-٤

وإذا كان عبد الإله الصائغ من النقاد المهتمين بالمنهج الفني في تفسير الشعر العربي قبل الإسلام، فيمكن لكريم الوائلي أن يشاركه في ذلك المسلك .

ويعتبر المنهج الفني من الركائز الأساسية في الرؤية التكوينية لكريم الوائلي ، وقد توَّج هذا الميل بعدة كتب وأبحاث منها (الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية) و (المواقف النقدية بين الذات والموضوع) . وهو يرى – كما صرح في

---

(١) المرجع السابق: ٣٧.

(٢) المرجع السابق: ٣٧

(٣) سبق تخريجه، ٣٧

(٤) عنترة بن شداد العبسي ، مرجع سابق ، ٢٣١

كتابه (الشعر الجاهلي) – بأن يتوجه إلى دراسة الشعر الجاهلي من منظور جمالي فني ينصب على دراسة النص الأدبي ذاته إلى جانب الاهتمام بالمؤثرات التي أسهمت في إبداعه[١].

ومن منطلق تلك الرؤية يتناول البطولة في الشعر الجاهلي عند كل من عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، من خلال المزج بين البناء الفني وما حمله من دلالات عميقة كامنة وراء تلك النصوص، وبين المؤثرات التي أسهمت في تكوين الدلالة الإبداعية.

فحين يعرض لمعلقة عنترة وصورة الحرب فيها يطرح أبعاد النص من خلال رؤية فنية، تمتزج بها أبعاد نفسية ، إذ يقول : " وأكثر ما يتجلى الشعور بعقدة النقص من خلال تمكنه بوصفه فردًا من التغلب على الآخرين الذين خافت القبيلة منهم من فرسان وأبطال . ومن خلال استنجاد قبيلته به ، ومناداته باسمه ... ، وقد أعرب عنترة عن هذا بأنه يشفي نفسه ويبرأ أسقامها ، وهذا بوح واعتراف من الشاعر من أن هناك قلقًا وألمًا يحفران في نفسه "[٢]

وقد رأى الوائلي أنَّ عنترة حين أراد أن يبين كيفية انتصاره على خصومه لجأ إلى استخدام ضمير المتكلم، وذلك من صفات البطل الملحمي ، وكأنه – الضمير يعود على الوائلي – يمزج إلى جانب تلك الرؤية بعدًا أسطوريًا من ناحية ، واجتماعيًا من ناحية أخرى ، فالأسطوري حين حقق التفوق الفردي على جميع الأبطال، وذلك لا يكون إلا لأبطال الملاحم والأساطير ، والاجتماعي لعله في تلك البطولة الفردية قد أراد التعبر عن الجماعة، خاصة حين نعلم أنَّه لم يخرج عن قبيلته بل بقي يحارب معها، ومن أجلها، رغم ما كان يعانيه بسببها.

---

[١] كريم الوائلي، الشعر الجاهلي : قضاياه وظواهره الفنية، (دار العالمية) ،٦ (بتصرف).

(٢) المرجع السابق، ١٢٨.

وقد اعتبر الوائلي أنَّ النص الحربي عند عمرو بن كلثوم يمثل " نشيدًا جماعيًا للقبيلة ، وليس نزعة ذاتية يعبِّر فيها الشاعر عن انفعالاته الخاصة ، ومادامت كذلك فإن القصيدة تميل إلى التعبير عن العام لا الخاص ، ولعل من أبرز ملامح التعبير عن العام استخدام ضمائر الجماعة في القصيدة"[١].

وتوقف الوائلي عند عنصر الإيقاع الذي تعج به القصيدة ليحكم بتناسبه مع أجواء النشيد الجماعي، إذ وجد أنه " يحاكي روح المعركة من ناحية ، ويؤدي أدوار النشيد الجماعي من ناحية أخرى " [٢]وذلك من خلال عنصر التكرار المتفشي في القصيدة بأشكال عدة، أهمها تكرار الحرف الذي ركّز فيه على حرف النون باعتباره الروي الذي تعتمده القصيدة من ناحية، ولأنَّه يؤدي الوظيفة الجماعية من ناحية أخرى ، ثم تكرار الكلمة وركّز فيها أيضا على ما يساند التكرار الأول، ويؤدي معه الوظيفة ذاتها (أنا،نحن) ثم تكرار المقطع كقول عمرو بن كلثوم:

بِـــأَيِّ مَشِـــيئَةٍ عَمْـــرَو بْـــنَ هنْـــدٍ نَكُـــونُ لِقِـــيلِكُمْ فِيهَـــا قَطِينَـــا
بِـــأَيِّ مَشِـــيئَةٍ عَمْـــرَو بْـــنَ هنْـــدٍ تُطِيـــعُ بِنَـــا الوُشَـــاةَ وَتَزْدَرِينَـــا[٣]

فقد رأى الوائلي في قصيدة الحرب عند عمرو بن كلثوم تعبيرًا عن وعي جماعي، من خلال بناء فني يقوم على الإيقاع، وما يضيفه من معنى إلى الدلالة التي يحملها النص.

---

(١) المرجع السابق، ١٥٠.

(٢) المرجع السابق، ١٥٠.

(٣) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ،٢٣٠-٢٣١

٤- الرؤية التاريخية

٤-١

يُدرس تحت إطار هذه الرؤية سلسلة من المعطيات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية التي ساهمت في إنتاج الأثر الأدبي، وكانت عاملا فاعلا في تكوينه وبروزه على الصورة التي وصل إلينا بها، على اعتبار أنَّ النص الأدبي صورة تعكس عقلية عصر محدد ورؤية معينة من الأحداث التاريخية للعالم، والحياة في ذلك العصر.

ولعل مما يميز هذه الرؤية التاريخية هي محاولتها إعطاء القارئ مفاتيح أساسية، يستطيع من خلالها أن يلج إلى النص الإبداعي، فيقرأه قراءة تضعه في سياقه الثقافي والسياسي الذي نشأ فيه، وعبَّر عنه ، حتى لا تنتهي الدراسات حول النصوص إلى ضرب من المحميات والمتفرقات التي يمكنها أن تُشْكِل على القارئ وتشتت ذهنه من جهة ، وتقلل من الشاعر وشعره من جهة أخرى.

ويرى بعض النقاد أنَّ هناك فجوةً تاريخية في دراسة الأدب ناتجة، عن عدم استغلال الآثار التاريخية المُكْتَشَفة في دراسة الأدب ، إذ يرى إمكانية حدوث ثورة معرفية لو حُللت تلك الآثار المكتشفة، ونُوظرت بآثار العرب القولية فـ " قد تقلب المفاهيم التقليدية السائدة عن العصر الجاهلي ، وتُحتم إعادة قراءة جوانب شتى من تراثه ، ذلك التراث الذي يُكتفى عادة في الحكم عليه بمرويات متأخرين عنه ، وأخبار نَقَلَةٍ بعيدين عن عصره وبيئته ، أو تخمينات ناقد مُحدْثٍ يُعمَهُ في شطحاته التحليلية " [١] .

---

[١] عبد الله الفيفي ، مفاتيح القصيدة الجاهلية ، نحو رؤية نقدية جديدة ،(جدة: النادي الأدبي الثقافي ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م) ، ٢٠ .

فالرؤية التاريخية تقضي باقتفاء أثر المجتمع وأحداثه داخل النص الأدبي، وربط تلك الأحداث بأي وثيقة تاريخية ورقية كانت أو حجرية؛ لتُتيح فهم من سبقونا في لغتنا.

ونظرة تأملية إلى معلقات العرب نجد أنَّها تتحدث عن معارك، وتحالفات، ومآس عاشها الشاعر، وعاشتها قبيلته العربية قبل الإسلام ، وصفها شاعر القبيلة بطريقة غير مباشرة ، وبألفاظ تحمل في مضمونها دلالات قد تكون ذات أبعاد رمزية أو إيحائية أو تاريخية.

ويمكن النظر إلى ذلك الواقع التاريخي على أنَّه مرجعية لفك شفرات النص الحربي في المعلقة العربية، باعتبارها وثيقة تاريخية للقيم السائدة ، والأعراف القائمة التي يستطيع أن يحولَها من خلال اللغة إلى صور خيالية إبداعية، تتنافر أو تتقارب مع ذلك المجتمع، وفق ما يمكن أن يسمى بعملية السلب والإيجاب.

وقد رأى بعض النقاد الحرب في الشعر العربي القديم – المعلقات خاصة– رؤية تاريخية، يسرد فيها الشاعر أحداثاً سياسية تتحدث عن معارك وتحالفات وغزوات عاشتها القبيلة العربية في العصر الجاهلي.

والتفسير التاريخي للنص الحربي عند أصحاب الرؤية التاريخية ينظر إلى الواقع التاريخي على أنَّه مرجعية لفك دلالات النص الحربي في المعلقات، فيستحضر الناقد حرب البسوس ليفسر الحرب في معلقتي زهير بن أبي سلمى وعنترة بن شداد ، ويستحضر قصة أم عمرو بن كلثوم مع أم الملك عمرو بن هند ليفسر معلقة عمرو بن كلثوم، معتبرًا – أي الناقد – التاريخ العربي القديم وصراعاته قبل الإسلام هو الصورة الحسية الباقية من التراث الأدبي والحياتي، الذي توجب على الشعراء رصده وتسجيله؛ حفاظًا على حياتهم وخلودهم من ناحية ، وما يمكن أن يحمِلَه ذلك البعد التاريخي من دلالات قد تغيب عن الوعي المباشر للمتلقي من ناحية أخرى.

وانطلاقًا من ذلك المفهوم للرؤية التاريخية في التفاعل مع النصوص الحربية في المعلقات تفاعلا تاريخيًا، فإنَّ قِلّة من النقاد يمكن أن تُوصف رؤيتُه بأنَّها رؤية تاريخية ، وفي مقدمة هؤلاء النقاد بدوي طبانة [1]

٤- ٢

إن مؤلفات وأبحاث بدوي طبانة تدل في – منهجها وعناوينها – على رؤية تاريخية ، فهو وإن كان أديبًا وناقدًا ومؤرخًا، إلا أنَّك تجد لتكوينه التاريخي سطوة واضحة على بعض مؤلفاته، مثل (معلقات العرب : دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي).

وقد انتقل معه تكوينه التاريخي في تفاعله مع قصيدة الحرب في المعلقة العربية ، فحين تناول معلقة زهير بن أبي سلمى، ومعلقة عنترة بن شداد، رأى أن الشخصيتين مع اختلافهما إلا أنَّهما قد اتفقتا في " الغرض والموضوع ، فكلاهما وصف حرب داحس والغبراء . وكلاهما وصف أهوالها ، وإن كان الأول قد صور نفسه في صورة الفارس الجريء المغامر ... أما الآخر فإنّه يفرق لأهوالها... ويطرب لأصوات السلام التي تدعو إلى إعادة الأمن والاستقرار ... ويتمادى عمرو بن كلثوم في الفخر بأسلافه الذين ورث أمجادهم في الحرب والسلم ... وذكر أعداءهم بني بكر بما عرفوا من شدتهم في الحرب ، وصبرهم على مكروها... " [2]

---

(١) من رواد المنهج التاريخي أيضاً في دراستهم للشعر الجاهلي :
= محمد أبو الفضل إبراهيم : أيام العرب في الجاهلية (دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ط٢، ١٩٦١م) ، كاملي بلحاج : مدخل إلى القصيدة الجاهلية : قراءة في التطور والنشأة (مج الموقف الأدبي ، ع٣١٩ ، دمشق ، تشرين الثاني ٢٠٠٣م) ، عبد الله محمود حسين : تدوين الحروب في الشعر الجاهلي (مج التراث العربي ، ع٤٨ ، دمشق تموز ١٩٩٢م) .

(٢) بدوي طبانة، مرجع سابق، ٢٠٨-٢٠٩.

كما أنَّ معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة قد " تضمنتا كثيرًا من أسماء المواقع التي تحاربت فيها بنو تغلب وبنو بكر في تلك الحرب التي سميت حرب البسوس . كما اشتملتا على ذكر كثير من الإغارات التي قام بها الحيان على غيرهم من القبائل العرب ... كما اشتملتا على أسماء كثير من رجالاتهم وساداتهم وأبطالهم " [١].

إذن فالحرب في المعلقات الأربع – حسب رأي بدوي طبانة – ليست إلا تصويرًا للمجتمع، والحياة الجاهلية في تلك المرحلة التاريخية التي عاشها العرب قبل الإسلام، بما فيها من صراعات وحروب مع القبائل الأخرى.

---

(١) المرجع السابق، ٢٠٩-٢١٠.

٥- الرؤية النفسية

في الرؤية النفسية يكون توجه المتلقي إلى المبدع، ليقف على الأبعاد النفسية التي شكلت وعيه ، ودفعته إلى كتابة قصيدة دون أن يشعر؛ نتيجة ذلك الدافع النفسي.

وقد تجعل الرؤية النفسية من النص الأدبي مدخلا لتحليل شخصية المبدع، على أساس أنَّه يعبِّر بطريقة رمزية عن هذه الشخصية. وتكون وظيفة النص الأدبي لدى أصحاب المنهج النفسي في دراسة الأدب هي:" ردٌّ فعل عن كبت يعاني منه الكاتب في حياته أو تجسيد لعقد نفسية تشغل بال الكاتب، أو هو رمز لما يتمناه الكاتب وما يحلم بتحقيقه ويتمناه".(١)

ويمكن القول إنَّ الإنسان كائن حي متحضر، لديه الكثير من النزوات الغريزية ، والنزعات الفطرية التي يحتاج إلى إشباعها، لكنَّه عاجز عن ذلك لكونها تتعارض مع أعراف المجتمع وأخلاقه، مما يضطره إلى كبت تلك الرغبات والنزعات، ومن ثم تتفجر من خلال عالم اللاشعور رؤى وخيالات تحمل سمة إبداعية، مستمدة من قدرة العقل الإبداعية على التجديد والابتكار، فكانت تلك النصوص إحدى تلك العمليات الناتجة عن عملية الخلق الإبداعية الأولى لذهن المؤلف.

وفي الدراسات النفسية " فكرة اللاوعي تقوم على مقولة أنَّ المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ولهذا فإنَّ كل تعبير (سلوكًا أو لغة أو خيالا) هو مجموعة علاقات معقدة، تتوسط وتتدخل في كل ما يعتقد المرء أنه يفعله أو يقوله أو يعلم به " (٢) وكأنَّ العمل الأدبي تجربة ناتجة عن التصادم الواقع بين اللاوعي وبين العالم المحيط ليسفر عن ذلك التصادم نصًا يعبِّر عن تلك

---

(١) بسام بركة، وآخرون ، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ٢٢-٢٣.

(٢) ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ،ط٣(المغرب:المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢) ، ٣٣٣

الرغبات المكبوتة والمخاوف المرغوبة . فيكون القارئ إزاء تجربة أدبية، يعيد بناءها، ومعايشتها في علاقة تفاعلية نشطة، قد تتدخل فيها الرؤية التكوينية لدى القارئ لتُحمّلها دلالات نفسية أخرى، يمكن دراستها تحت مفهوم الارتداد العكسي.

وفي مقدمة النقاد الذين تناولوا دراسة الشعر الجاهلي من وجهة نفسية عزالدين إسماعيل في كتابه (التفسير النفسي للأدب) الذي يصرح فيه بإيمان عميق بأهمية الدراسات النفسية الأدبية لأنّ " النفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنّها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيضعان لها بذلك معنى"[١] فالأدب لا يكتسب معناه ويتحقق صداه إلا من خلال التأثيرات النفسية التي أسهمت في تكوينه.

وتتضح رؤية عز الدين إسماعيل عندما يرى أنّ الفنان لا يرتبط بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة، بل يستمد رموزها من أغوار نفسه، لينقل فكرة أو حالة نفسية، تمثل ارتباطا بين مجموعة من الرؤى، والصور، والأفكار المتآلفة تحت وحدة تُشكِّل الحالة النفسية رابطا بينها [٢].

ويشير حين يأتي إلى تطبيق رؤيته على موسيقى الشعر القديم إلى أنَّ فكرة الخليل في علاقة الأوزان بالحالة النفسية تعود إلى أنَّ حالات الحزن والألم يُعبَّرُ عنها في الأوزان الطويلة، أما حالات السرور فيُعبَّرُ عنها في الأوزان القصيرة، ومن خلال ذلك يمكن القول إنَّ نص قصيدة الحرب عند زهير بن أبي سلمى من البحر الطويل، وعند عنترة بن شداد من بحرالكامل، وهو من الأوزان الطويلة، وقد سلك كلا الشاعرين الوزن الطويل رغم اختلافهما في التوجيه والمعنى فزهير يصور ألمًا يختلج في نفسه جراء الحروب القائمة في عالمه، فانطلقت قصيدته تجاوبًا

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ،ط٤،(مكتبة غريب) ،٥

(٢) المرجع السابق، ٦٦(بتصرف)

وصدى ذلك الألم , أما عنترة بن شداد فهو أيضا يصدر عن ألم نفسي وإن كان مختبئا خلف أبياته إلا أنَّه سرعان ما يتكشف عند قوله:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقمَها   قِيْلُ الفَوَارِسِ وَيكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[١]

وفي المقابل تكاد تتلاشى دلالات الألم عند عمرو بن كلثوم رغم القصة المعروفة، والتي أُثر أنَّ القصيدة قيلت على أثرها، فتتخذ قصيدته بحر الوافر وهو من الأوزان الخفيفة التي تتناسب وشخصيته التي تسير في بهاء وعظمة ونشوة بلذة القوة والانتصار .

غير أنَّ عز الدين إسماعيل حين أراد أن تُشكَّل الطبيعة وفقا لما في النفس، لم يطرح لنا مثالا أو شاهدًا من قصيدة حربية حتى يتسنى للباحثة معالجة الموضوع من زاوية أكثر قربا واتصالا مع موضوع البحث والدراسة.

وممن درس قصيدة الحرب من وجهة نفسية عبد القادر عبد الحميد زيدان في كتابه (التمرد والغربة في الشعر الجاهلي)الذي يرى فيه أن كلمة غربة في شتى استعمالاتها تحمل على الدوام معنى "الضياع الذي يستشعره الإنسان عندما يفقد ذاته" [٢]

وهذا المعنى الذي أشار إليه عندما تناول نص قصيدة الحرب عند عنترة بن شداد، إذ يرى أنَّ الشاعر قد وظف قواه الفكرية والجسدية في ميدان القتال، وسبب ذلك البحث عن الحرية، والحرية لديه أن يجد للحياة معنى ؛ ولكونه من الطبقة الثالثة التي لا حق لها في العيش إلا تحت ذل العبودية والقهر، لم يكن أمامه مجال لتحقيق ذاته، والوصول إلى حريته إلا في ميدان الحرب يقول زيدان:" فالحرية التي وهبها شداد لعنترة بمفهومها التقليدي , فتحت أمامه طريقا للحرية

---

(١) سبق تخريجه، ٣٧

(٢) عبد القادر عبدالحميد زيدان،التمرد والغربة في الشعر الجاهلي،ط١،(دار الوفاء للطباعة والنشر،٢٠٠٣م)،٧

والحريـة الحقيقيـة لديـه أن يجـد للحيـاة معنـى . وأن يكـون علـى اتفـاق مـع الحياة تبعا لذلك . ولذا نجد أنفسنا أمام تيار مختلف من الشعور يخضع له عنترة خضـوعا يكـاد يكـون كـاملا حـين يتقدم بقـواه الفكريـة والجسـدية جميعـا إلـى ميـدان القتال، ليعيش مخاطرة لا تخلو من رهبة، ليحقق ما لديه من إمكانية لا تتكشف إلا في مثل هذا الموقف:

فِي حَوْمَةِ المَوْتِ التِي لا تَشْتَكِي   غَمَرَاتِها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ[١]

فالحرية في مثل هذه الحالة، هي " تلك المقدرة التي يستطيع عن طريقها أن يحول إمكانية ذاتية ليس لها من معنى إلا بالقياس إليه هو وحده، إلى وجود موضوعي فعال يحدد مصيره الشخصي"[٢]

فالناقد يرى أنَّ الحرب عند عنترة لم تظهر إلا استجابة لتيار شعوري مختلف، وربمـا تشير كلمـة (مختلف) إلـى اللاوعـي عند الشـاعر، أو إلـى حالـة نفسية شديدة متكتمـة فـي نفسـه، ويؤكـد الاسـتجابة لـذلك المـؤثر الخفـي حـين يصـرح بخضـوعه خضـوعا كـاملا أو يكـاد يكـون كـاملا لـذلك الشـعور، وهـذه المعالجـة تشـير إلـى المدرسة السلوكية التي تجعل لكل فعل رد فعل مساو له.

---

(١) سبق تخريجه، ٣٧

(٢)عبد القادر عبدالحميد زيدان، مرجع سابق، ٩٨

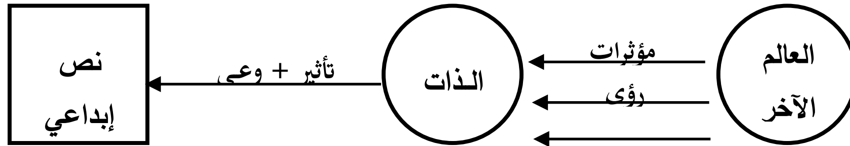
المبحث الثاني: الوعي بين الذات والموضوع

٢-١

الوعي قدرة على الإفصاح والتأمل والتعبير عما يدور داخل النفس، وعن مكنونات الذات، باستخدام الإبداع شفاهة كان أو كتابة، وكأنَّه بمثابة استرداد الإنسان لذاكرته وصوته وهويته ، إنَّه وعي بحقيقة وجوده في الماضي والحاضر والمستقبل.

"إن وعي الذات بذاتها لا يتشكل بمعزل عن جدلها مع الآخر ومع العالم"(١) ، والذات بدون الآخر والعالم لا يتحقق لها الوجود، والتفاعل مع الحياة ليكون الإفصاح والتأمل عن مكنون تلك الذات ، وتبقى بمثابة مخلوق طوطمي في مرحلة حياة واحدة لا تتغير ولا تُغير ، لا تتأثر ولا تؤثر .

والذات المبدعة هي تلك الذات المنتجة للنص الأدبي ، في تفاعلها مع العالم والنفس الإنسانية ، وتفاعل الذات مع العالم والآخر ليس اعتباطيًا، وإنما يتكون من خلال مؤثرات وتفاعلات وتداخلات شكلت الوعي الفكري، والقولي، والكتابي لتلك الذات المبدعة ، والشكل التالي يوضح إشكالية تكون الوعي وتحققه:



فالإحساس بالذات موجود، وإحساس الذات بالقضية التي تحيط بها موجود "فكل من يستطيع أن يقول " أنا " لديه إحساس بالذات . لكن القدرة التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تحتاجان إلى وقت للنمو"(٢) تتشكل فيه – أي

---

(١)حسن البنا عزالدين، الشعرية والكتابة ، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم ، ط١، (المغرب:المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٣) ، ٦٨ .

(٢) المرجع السابق: ٧١

الوقت – الكثير من المكونات، والرؤى النفسية، والدينية، والحضارية، والفكرية، وغيرها من المؤثرات، لينتج عنها رد فعل سلوكي قولي أو فعلي.

ويمكن النظر إلى الوعي باعتباره جسرًا يربط بين الأنا/ المبدعة والآخر/ المتلقي من خلال فعل الإبداع المُتشكِّل عن ذلك الوعي بمؤثراته المختلفة، ويمكن القول أيضا إن الوعي جنس من أجناس البنية الاجتماعية والثقافية للحياة الإنسانية، وبدون تشكل ذلك الوعي لا يمكن للمؤسسة الاجتماعية أن تسير في درب التطور البشري، وتلبية احتياجات ذلك التطور.

أما الموضوع فهو القضية التي تشكَّلت أبعادها، ودلالاتها، من خلال تفاعل الذات المبدعة مع الواقع من خلال ما يسمى بالرؤية التكوينية في نظرية الاتصال الأدبي.

وتكون من خلال الوعي ما يمكن تسميته بالمونولوج الداخلي ، إنَّها عملية حوار وحديث وسرد حول الموضوع الذي شكلته ذات المبدع، وفق تلك الرؤية التكوينية لها، لتصل إلى درجة معينة من الوعي، تختلف باختلاف المؤثرات من حولها، وبمدى حاجتها للإفصاح عن ذلك الموضوع.

٢-٢

والموضوعات التي تبلورت من خلال تفاعل يوسف خليف مع واقع النص الحربي من منطلق رؤيته التكوينية، تشكَّل في عدة صور وأنماط اجتماعية، انتجها وعي الناقد بموضوعه، ومدى تأثير ذلك الموضوع على ذاته .

فالناقد هنا ذو رؤية اجتماعية ، تجلّت معها معظم أبحاثه ودراساته بالتناول الاجتماعي، في زمن وحقبة تاريخية معينة، كالعصر الجاهلي، ودراساته الاجتماعية في ذلك العصر.

تناول خليف نصوصًا جاهلية تحمل لغة وأسلوبًا خاصًا ، طُرح من خلال شكل ومضمون معين، تمثل هذا التناول في ولوجه إلى قصيدة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب تحت عنوان (بين القبيلة والفردية) ، وكأنَّ الحرب – حسب وعي خليف – قد رَسَمت صورة تعبِّر عن بنية كبرى هي بنية النزعة القبلية أو الانتماء إلى القبيلة ، فجعل أقوى مثل لذلك العقد الاجتماعي بين الشاعر والقبيلة متمثلاً في معلقة عمرو بن كلثوم التي أخذ الشاعر يسرع فيها الخطى، مبتعدًا عن صاحبته وخمرها " ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثًا ينسى نفسه فيه نسيانًا تامًا ، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ... ثم ينتقل إلى الحديث بلسان قومه أيضا عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استعبادهم ، منوهًا في أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم ... ثم يختم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوي يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ... ثم يجعل نهاية المطاف ذلك البيت الضخم الذي يفيض بروح الجاهلية وما فيها من التسابق إلى الطغيان والجبروت :

ألا لِا يَجْهَلَــــنْ أَحَـــدٌ عَلَيْنَـــا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا[١]" [٢]

فصورة الواقع الحياتي المعيش ممثلة في القضية الاجتماعية، احتلت جانبًا كبيرًا من حياة الناقد خليف؛ لكونها تعني له تجسيد الرؤية الحياتية والفكرية والسياسية التي لا تنفك معرفتها وفهمها عن البنية الاجتماعية للقبيلة أو العالم.

فالذات الناقدة عند يوسف خليف على وعي تام بأنَّ الحرب لم تكن إلا استجابة لحاجة اجتماعية ، وهذه الحاجة الاجتماعية تمكّنت ومن خلال عنصر الحرب من " إنضاج القصيدة العربية ، وتأصيل تقاليدها ، واستكمال عناصرها

---

(١) سبق تخريجه ، ٦٦

(٢) يوسف خليف ، مرجع سابق : ١٧٦-١٧٧.

ومقوماتها ، وتحديد اتجاهاتها ومذاهبها الفنية ، وإتاحة الفرصة لها للتصور والتجدد واستمرار الحياة "[1]. ولعله من هذا المنطلق رأى تقسيم العصر الجاهلي إلى ثلاثة عصور أدبية، " يمثل كل منها خطوة متميزة على الطريق الفني الذي تحرك الشعر فيه "[2]، فحدد العصور بأشهر الحروب التي عُرفت في تاريخ العرب قبل الإسلام ، سمى العصر الأول منها بحرب البسوس ، والثاني بحرب داحس والغبراء ، بينما حدد العصر الثالث بعصر ذي قار .

ولعل التركيز على الجانب الاجتماعي هدف يقود إلى الكشف عن الصورة الحقيقية لتلك المرحلة من تراثنا الأدبي ! .

٢-٣

أما الوعي بين الذات والموضوع عند بدوي طبانة فقد تكون وفق منولوج داخلي يقوم على عملية حديث وسرد تاريخي ، تشكَّل من خلال تلك الرؤية التكوينية التي عملت على بناء الوعي الموضوعي، وتفاعل الذات الناقدة معه ؛ لتتشكل أبعاد ذلك الوعي في أنماط تبيَّن مدى تأثير ذلك الموضوع على الذات.

فنجد صورة الواقع المعيش ممثلا في القضايا التي جعلت من الحرب لبنة ينطلق منها بدوي طبانة نحو رسم رؤاه التاريخية للمجتمع العربي قبل الإسلام ، وذلك من خلال صورة الحرب التي سُجِّلت في المعلقات واعتبارها " تصوير للحياة الجاهلية في ناحية من أبرز نواحيها ، وتصوير لأخلاق العرب في تلك المرحلة المظلمة من مراحل التاريخ التي عاش فيها العرب قبل أن تبزغ عليهم أضواء الإسلام ، فتحيل ظلامهم نورًا ، وفزعهم أمنًا وسلامًا "[3]

---

(١) يوسف خليف ، مرجع سابق، ٢٠٩.

(٢)المرجع السابق، ٢١٣.

(٣) بدوي طبانة، مرجع سابق ، ٢٠٨.

والحرب إلى جانب ذلك سجل حفظ للعرب أيامها وأسماء مواقعها فأمكن القول " أن هاتين المعلقتين – معلقة عمرو بن كلثوم ، ومعلقة الحارث بن حلزة– قد تضمنتا كثيرًا من أسماء المواقع التي تحاربت فيها بنو تغلب وبنو بكر في تلك الحرب التي سميت " حرب البسوس" كما اشتملتا على ذكر كثير من الإغارات التي قام بها الحيان على غيرهم من قبائل العرب ... كما اشتملتا على أسماء كثير من رجالاتهم وساداتهم وأبطالهم "[١].

فهو يجعل من اللغة الشعرية في النصوص الحربية لغة أدبية من خلال ارتباطها بأزمات التاريخ الكبرى في عملية تضامن بين لغة وأسلوب ، إبداع ومجتمع يخدم كل منهما الآخر خدمة للتاريخ باعتبار النص تعبير عن المجتمع ونتاج له يمكن من خلاله معرفة الدين والثقافة والأخلاق السائدة في المجتمع، والأحوال السياسية التي تحيط به ، وكأن تلك الآثار الشعرية تملي عليه البحث عن المؤشرات التاريخية الدالة على تلك الحقبة الزمنية من التاريخ .

٢–٤

تعتبر الأسطورة مكونًا أساسيًا من مكونات الرؤية التكوينية عند أحمد كمال زكي ، ورأى زكي فيما تصوره وعيه الكتابي الناتج عن تفاعل الذات الناقدة مع شعر الأيام أن شعر الأيام زاخر بتشكيلات خرافية وأسطورية ؛ لأنه تراث نبع من الضمير الجاهلي في شتى تكويناته الاجتماعية ، ولأن الأيام تتضمن خلاصة الثقافة العربية الأولى ، ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي ، خاصة أنها زاخرة بإشارات ورموز حول آثار الشخوص الأسطورية المنقرضة مثل (عماليق يوم

---

(١) المرجع السابق ، ٢٠٩–٢١٠.

اليمامة) و (معمري يوم البسوس) . وأكثر ما يطالعنا في شعر الأيام – وهو شعر ملحمي – أبطاله من الرجال والملوك والكهان ، وقد برزت بشخوصها تارة ، وبرموزها ؛ الأصنام الكواكب ، والنجوم تارة أخرى .[١]

وكأنه – أي أحمد كمال زكي – يريد أن يجعل من المنهج الأسطوري وسيلة لفهم الشعر العربي قبل الإسلام وصياغته باعتبار الخرافة " جزء من الأساطير الحربية التي نوشك أن نهملها إهمالاً مطلقاً من ناحية ، ولأنه يرى من ناحية أخرى أن عواملها وأسبابها كلها تجتمع بالضرورة لتصوغ العمل الأدبي شاء الأدباء أم لم يشاءوا " [٢]

فذات أحمد زكي تشكلت وفق رؤية أسطورية نتج عنها رد فعل يؤمن بأن الأسطورة أو الخرافة – مع اختلاف في المدلول – تشكل بعداً هاماً في عملية صياغة العمل الأدبي على صعيد المعنى . إذ تُعتبر محصلة التجارب العربية الأولى حضارياً وفكرياً ودينياً .

٢–٥

الذات بدون الآخر لا تتمكن من الوجود وتحقيق التفاعل ، والذات إما مبدعة منتجة لنص إبداعي ، وإما ذات ناقدة تصطدم بالمنتج النصي من خلال مؤثرات وتفاعلات شكلت الوعي الفكري والقولي والثقافي لديها ، تحت رؤية تكوينية خاصة بها لتطرح هي الأخرى نصاً نقدياً إبداعياً يخدم النص السابق ويمنحه القدرة على السير في ركب التطور البشري وتلبيه احتياجات ذلك التطور.

وذات كريم الوائلي حسب رؤيته الفنية نحت منحى فنياً في التعامل مع نص الحرب في المعلقة العربية؛ لأن الناقد المتلقي هنا حين حلق بفكره ووجوده الشعري

---

[١] أحمد كمال زكي ، مرجع سابق : ١٥٧– (بتصرف) .

[٢] المرجع السابق

، باحثاً في أسرار النص وكوامنه اصطدم بتيارات أو مناهج لا تنفك تدرس النص من خلال أبعاده التاريخية على الأغلب ، فلم تجد تلك الذات إلا الاستجابة للوعي الفني المتشكل لديها ، راغبة في " تحقيق قدر من التوازن بين البعدين – أي الفني والتاريخي – بطريقة تجمح إلى الإيجاز والعمق والوضوح. وتحاول تنمية الحاسة النقدية عند الطالب " [١]

فحين كتب الوائلي " وأكثر ما يتجلى الشعور بعقدة النقص من خلال تمكنه بوصفه فرداً من التغلب على الآخرين الذين خافت القبيلة منهم فرسان وأبطال... وحين يعرض لكيفية انتصاره على خصمه يؤكد ذلك من خلال ضمير المتكلم " جادت له كفي ، فشككت بالرمح ، فتركته جزر السباع ، هتكت فروجها ، قد نزلت، أريده ، عهدي به ... " إنّ هذا يعني أن الشاعر يؤكد على الجانب الفردي للبطولة " [٢] ، كان ذلك تعبيراً عما استقر في وعيه وأصبح مكوناً أساسياً لوعيه بنفسه وبالعالم من حوله ، فانصب ذلك الوعي في عدة صور كتابية تطرق الجانب الفني تارة ، وتمزجه بالنفسي تارة أخرى من خلال توظيف للألفاظ يحمل بين ثناياه أبعاداً ذات عمق يمكن أن تسهم بدور أو بآخر في معالجة النص وفك شفراته ومعرفة دلالاته .

وفي معرض حديثه عن بيت عنترة :

ولَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقْمُها   قِيلُ الفَوَارِسِ ويك عَنْتَر أَقْدِمِ[١]

يجعل للألفاظ (شفى وأبرأ) دلالة على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر مع واقعه الذليل، وهي دلالة تعضد عقدة الشعور بالنقص السابقة الذكر، فشكلت الحرب

---

(١) عبد الكريم الوائلي ، مرجع سابق، ٧ .

(٢) المرجع السابق، ١٢٨-١٣٣.

(١) سبق تخريجه ، ٣٧

– حسب وعي الناقد– المتنفس الوحيد للتعبير عن تلك الصورة المؤلمة في وعي الشاعر .

وقد قاده وعيه الفني إلى محاولة ترميز الحرب عند عمرو بن كلثوم بجعلها أسطورة تحمل طقوساً معينة ، وتؤدى بشكل معين وذلك من خلال اعتماده على الإيقاع والتكرار واستخدام ضمائر الجماعة . وهو الملمح الأبرز فيها . انطلاقاً للتعبير عن العام لا الخاص .

ويمكن من خلال الرؤية التي طرحها الوائلي القول أن النص الحربي قد شكل صورة أخرى تتمثل في الحرية التي أرادها الناقد لكونها تجسد الرؤية الحياتية والفكرية ، إذ أن في الإيقاع الصاخب والروي الممتد من خلال ألف الإطلاق (اليقينا ، روينا ، ندينا ، عصينا ، رضينا ، ساجدينا ..) مع تكرار متفش دون إخلال – كما أشار الوائلي – كل ذلك يمنح الأنا الجماعية الحرية التي منحها الناقد للنص تعاملاً وتفاعلاً مع بناه وعالمه ليحقق من خلاله المظهر الجوهري للوعي الحقيقي الذي يعيشه.

٢– ٦

ويكاد يتشكل الوعي ذاته بل وبصوره أكثر وضوحاً عند ناقد آخر هو عبد الإله الصائغ الذي عمد إلى معالجة الصورة الفنية لعدة الحرب قبل الإسلام – كما أشرنا سابقاً – معالجة فنية يكون فيها وعي الناقد هو تجربة كل شاعر وبذلك تتحقق الصيرورة للشاعر وللناقد على حد سواء .

وحين يربط عبد الإله الصائغ التناسب بين العدة والرحى بمفهوم مقتضى الحال ، وكذلك يربط عرك الرحى بالاستعارة التصريحية تارة وبالتشبيه تارة أخرى

يفضي به ذلك ومن خلال وعيه الفني إلى جعل الصور أبعد ما تكون مباشرة للواقع وإن أُستمدت منه :

فتلك الصورة التناسبية للرحى في قول عمرو بن كلثوم :

متَـــى نَنْقُـــلْ إلَـــى قَـــوْمٍ رَحَانَـــا　　　يَكُونُـوا فِـي اللقَـاءِ لَهَـا طَحِينَـا[١]

وعند زهير بن أبي سلمى :

فتعـــرُكُكمْ عـــرْكَ الرحـــى بثِقَالِهـــا　　　وتلْقَـحْ كِشَـافاً ثـم تُنْـتِجْ فتُتْـئِم[٢]

تُحيل إلى كائن خرافي أو إله جبار، يطغى على كل شيء يصطدم به أو يعترضه ؛ لأنَّه وعي بحقيقة الحرب في عمقها الإنساني ، فعملت الذات على توظيف التناسب بما يخدم تلك الحقيقة المستشعرة من البناء الفني والألفاظ المستخدمة داخل النص الحربي.

---

(١) سبق تخريجه ،٣٩

(٢) سبق تخريجه، ٣٨

الفصل الثالث

قصيدة الحرب والتشكيل النصي

وفيه المبحثان التاليان:

- التفاعل النصي
- البنية النصية

الفصـل الثالـث

تمهيـد

لكشف آليات التلقي في عملية الاتصال الأدبي من خلال النص الإبداعي كان لابد من معرفة مفهوم التشكيل النصي لقصيدة الحرب– موضوع الدراسة– حتى نتمكن من قراءته، والتواصل معه في شبكة من العلاقات الجديدة والمبتكرة، التي تجعل من النص الأدبي أو النقدي نصًا قابلا للقراءة.

والتشكيل النصي لقصيدة الحرب يُعنى بالنص النقدي الذي طُرح من قبل النقاد قديمًا وحديثًا تجاه النص الشعري الذي عني بقصيدة الحرب في المعلقات العربية، في محاولة منهم لرصد المساحات النصية المختلفة التي يحويها النص الشعري.

وحاولت الدراسة أن تقوم بعملية تفتيق للعلاقات التجاورية بين بنى النص النقدي بعضها البعض سواء أكان ذلك على مستوى اللفظ أو على مستوى الجملة من جهة ، وعلى مستوى التأثر والتأثير بين النص والنصوص الأخرى من جهة ثانية ، ذلك أن كل نص هو كائن حي يؤثر ويتأثر ، ينبض بداخله تفاعل الأصوات والكلمات ، الجمل والصور، يتبادل التأثر والعلاقات بينه وبين نصوص أدبية أخرى، تسير في نفس الفضاء من حوله؛ وتحدث ما يسمى بالتفاعل النصي الذي يُقصد به " تفاعل النص مع بعضه البعض من ناحية ومع النصوص الأخرى من ناحية ثانية " (١)

إذن الأمر يستوجب منا أن نعالج نصًا يساعد المتلقي في إنتاج رؤى ومعان تتيح له وجهات نظر متعددة وتفتح له آفاقًا جديدة تقود إلى مناطق غير مألوفة ، تكشف له الكثير من نقاط الإبهام ومساحات البياض التي يحتاج إلى ملْئها ، أي أننا بصدد نص قابل للقراءة والانفتاح (٢).

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي ، ٧٤١

(٢) المرجع السابق،٧٤١

والتشكيل النصي لقصيدة الحرب يستوجب منا أن نعالج تلك النصوص النقدية لقصدية الحرب وفق مستويين ، المستوى الأول منها يُعنى بـ (التفاعل النصي) بينما يعني المستوى الثاني بـ (البنية النصية).

وقبل أن نخوض في غمار التطبيق ينبغي أن نوضح أن مصطلح (التفاعل النصي) عرف في نظرية الاتصال الأدبي عند مراد عبد الرحمن مبروك، وقد قسمه إلى ثلاثة عناصر هي : التفاعل النصي الذاتي ، والتفاعل النصي الخارجي، والتفاعل النصي الداخلي(١).

وكان العنصران الأول والثاني أكثر فاعلية في مناقشة النص النقدي ، لأن العنصر الثالث يُعنى به تناص العمل نفسه على مستوى الكلمة أو النص أو الرؤية ويمكننا تضمين ذلك في العنصر الأول.

إذن الدراسة في هذا الفصل ترتكز على محورين نصيين هما :

- التفاعل النصي .
- البنية النصية.

شكل توضيحي لقصيدة الحرب والتشكيل النصي:

قصيدة الحرب والتشكيل النصي

التفاعل النصي
السياق الذاتي
السوابق اللواحق
السياق التجاوري

البنية النصية
البنية النصية السياقية
التكرار الموقف الترادف الجناس التضاد المقابلة
البنية النصية الدلالية

(١) المرجع السابق، ٧٤٤.

المبحث الأول: التفاعل النصي

ا-البعد التنظيري

يمكن أن يقال إن كل نص ظاهر هو نسخة جديدة استحدثت أو اشتقت من نص آخر خفي أو قديم ، ويكون ذلك عن طريق تفاعل النص مع نفسه أو مع نصوص أخرى تحت عملية توسيع وتداخل وتماس تمنح النص روحًا جديدة "فأي نص– مهما كان – ليس إلا ركاماً وتكرارا لنواة معنوية موجودة من قبل"[١]، ومن هنا تنبع أهمية التناص في إثراء النص ومنحه الأبعاد الدلالية الملائمة خاصة إذا علمنا أن " أنا القارئ ليست ذاتاً بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك، وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى . إن هذه (الأنا) التي تتقدم نحو النص هي نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق : من شفرات منسية (أي أن أصولها منطمسة)" [٢].

ومفهوم (التفاعل النصي) يجعل التناص جزءًا من تلك العملية الإبداعية التي سار عليها مراد عبد الرحمن في نظرية الاتصال الأدبي[٣]، وينبغي أن نشير إلى أن مفهوم التناص الذى عُرف عند (جوليا كرستيفا) ظهر تحت مسميات أخرى تتقارب أو تتباعد معه في المدلول ، منها مصطلح (التعالق النصي) [٤].

والتشكيل النصي لقصيدة الحرب يقسم التفاعل النصي – كما ذُكر سابقاً– إلى قسمين : التفاعل النصي الذاتي ، والتفاعل النصي الخارجي ، في التفاعل النصي الذاتي يكون التفاعل داخل حدود النص بين بنية لفظية وأخرى ، أو صوت وصوت أو جملة وجملة دون تدخل خارجي في بنية النص.

---

(١) محمد مفتاح ، دينامية النص ، ٨٢.

(٢) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ،ط١_،(جدة:النادي الأدبي الثقافي،١٤٠٥هـ–١٩٨٥م)، ١٤٠.

(٣) مراد عبدالرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي: ٧٤٨.

(٤) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)ط٤، (الدارالبيضاء:المركز الثقافي العربي،٢٠٠٥) ، ١٢١.

أما في التفاعل النصي الخارجي فيكون الاهتمام بتفاعل النصوص مع الآخر، ويُعنى به القارئ أو القراء الذين يشكلون الامتداد لذلك النص توافقا أو تعارضا معه بشكل أو بآخر.

١-١ التفاعل النصي الذاتي :

يبرز التفاعل النصي الذاتي من خلال تفاعل السياق الذاتي للكلمة أو الجملة مع بعضه البعض ومن تفاعلهما يتشكل لدينا النص الإبداعي ، ذلك أن رؤية الاتصال الأدبي ترى أنه " لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى "(١).

وحتى يتحقق ذلك كان لابد من الاعتماد على بعدين نقديين يكفلان للنص الطرح الجديد للمفاهيم وتعدد الرؤى داخل حدود مبناه ، في عملية استثارة للقارئ يستطيع من خلالها تشكيل رؤية أدبية أو نقدية تسهم بدور فاعل في تنوير النص وفض مغاليقه.

وأول هذه الأبعاد هو السياق الذاتي للكلمة ويُقصد به دراسة الكلمة نفسها وكل ما يتصل بها كالسوابق التي تتمثل في (أل) التعريف ، وحروف المضارعة التي تلحق أول الفعل ، واللواحق المتمثلة في الضمائر المتصلة وتاء التأنيث ، وتأتي أهمية ذلك في كون " السوابق واللواحق تساعد على تكوين كلمات جديدة في النص الأدبي، وتؤدي إلى ظهور كلمات مشتركة في اللفظ أو المعنى وفقاً لطبيعة تركيبها في السياق وفي هذه الحالة تصبح الكلمة دالاً وما ترمز إليه هو المدلول ، والمدلول يتشكل وفقاً لسوابق الكلمة ولواحقها في السياق"(٢) فتكتسب كل بنية لفظية داخل النص مقومات القدرة على التفاعل وإحداث نوع من التماثل أو الاختلاف ،

---

(١) مراد عبدالرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي: ٧٤٤.

(٢) مراد عبدالرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،(دار الوفاء للطباعة والنشر،٢٠٠٢): ٧٩.

التوازن أو الاضطراب لتتحول إلى توليد دلالي يمكنه أن يؤدي بشكل أو بآخر إلى ملء بياضات النص وفك شفراته.

أما البعد الثاني من أبعاد التفاعل النصي الذاتي فيتمثل في مفهوم السياق التجاوري الذي يكون التفاعل فيه على مستوى الكلمة، وعلاقاتها بما يجاورها من بنى لفظية في النص النقدي ، وما ينتج عن تلك العلاقة من دلالات وإيحاءات .

وإذا أردنا أن ندرس النص من جهة السياق التجاوري، وجب علينا أن نناقش العوامل أو العناصر المشكِّلة لذلك السياق، والتي يمكنها أن تجعل منه نسقًا مبتكرًا، يظل في حاجة دائمة إلى الحوار والمناقشة، وما ينتج عنهما من معان دلالية.

ويبرز أول ما يبرز عنصر الموقف الذي يمكنه أن يشكل دورًا فاعلاً في منح الكلمة المعنى داخل السياق ، إذ يبني الكلمة في السياق لتعبر عن الموقف الكائن عند المبدع، أضف إلى ذلك أن " سياق الكلمة في النص يزيل الإبهام الذي يلحق بالكلمة المفردة من خلال اقترانها بالموقف الشعري"[١]، إلا أن عنصر الموقف لا يشكل الأهمية ذاتها في النص النقدي ؛ لأننا بصدد نص يكاد يبتعد عن العاطفة والذاتية المتمثلة في النص الإبداعي الأخر والذي يمكن أن ينتج تحت تأثير موقف ما.

وإلى جانب عنصر الموقف يأتي بعد آخر يشكل أهمية جوهرية تتمثل في توظيفه السياق في إزالة الإبهام بين الكلمات التي تتشارك البنية الشكلية بينهما وهو ما يعرف بـ (الجناس) الذي يعني "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[٢] ليتم معناه ويظهر حسنه من خلال السياق ، وفي الإشكال الذي يحدثه الجناس إثارة لذهن القارئ لأنه – أي الجناس – يؤدي إلى شيء من الغموض في المعنى الذي يمكنه أن يطلق العنان لعقل المتلقي في مضمار المعاني ودلالاتها المختلفة.

---

(١) المرجع السابق، ٧٧.

(٢) ابن رشيق القيرواني ،مرجع سابق، ٢٨٣.

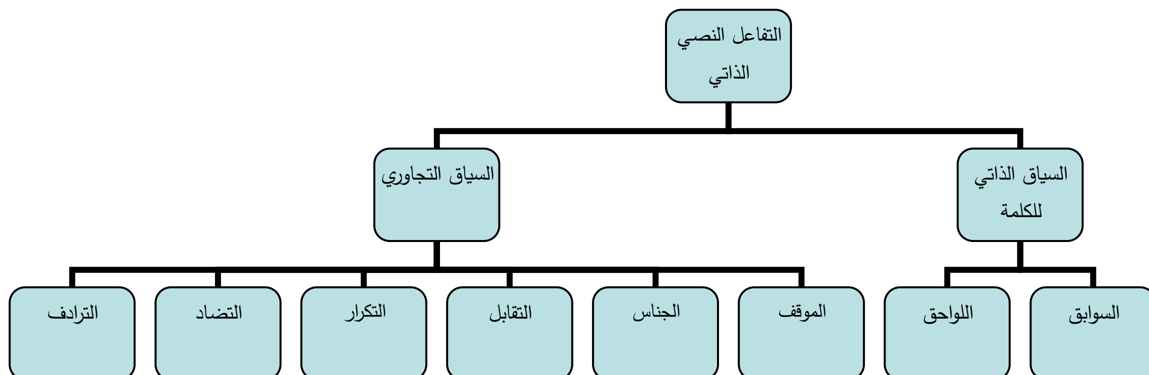
ويأتي البعد التقابلي كعامل إثارة في النص من خلال طرحه للمعاني المتقابلة في صورة عكسية للمعنى، ليظهر حسنه ويتضح معناه، والمقابلة تعني "أن يؤتى بمعنيين أو أكثر ، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب"[١].

وحتى تكتمل مسيرة التقابل كان لابد من وجود بعد آخر قريب بعيد من التقابل يتمثل في عنصر التضاد الذي يؤدي إلى " تعميق دلالة النص الأدبي وتعدد المعنى في سياقه التركيبي"[٢] لأنه يعني " أن يطلق اللفظ على المعنى وضده[٣].

أما عنصر التكرار الذي يقع في اللفظ أكثر منه في المعنى، فيكون للسياق الدور الأكبر في بيان دلالته والغرض من مجيئة ، فيزداد الشيء المكرر تميزا عن غيره.

ويمكن أن يعطي التكرار بعدا دلاليا نفسيا، ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه، ويسهم في إبراز المعاني الجديدة والمختلفة، من خلال إيقاظ ذهن القارئ وتوجيهه إلى تفتيق بؤرة ذلك التكرار واكتشاف ومغزاه.

إذن سوف تتم دراسة هذا المبحث وفق التشكيل التالي:



(١) علي الجارم ،مصطفى أمين، البلاغة الواضحة : ٢٨٥.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص،مرجع سابق،٧٨

(٣) إيميل يعقوب بديع وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١،(لبنان: دار العلم للملايين،١٩٨٧) ، ٤٢٣.

وفي المستوى الثاني من مستويات التفاعل النصي يأتي مفهوم (التفاعل النصي الخارجي) الذي يقوم على مبدأ أنّ كل نص عبارة عن مفردات ومعاني قديمة، تتم إحاطتها بعلاقات جديدة ومبتكرة؛ لتطرح عددًا لا متناهيًا من المعاني والدلالات ، ذلك أن كل نص عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه حسب حاجة المبدع ورؤيته مع مراعاة تحقيق التلاؤم مع الأوضاع التي تواجهه فـ " أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم ، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا " [1] ومن هنا يكون الإقرار بأهمية التناص ودوره في تكثيف اللغة ومنحها فلسفة العطاء " فالنص كلما تفاعل مع الآخرين من خارجه كلما تجددت فيه روح الحياة" [2]

ومن هذا المنطلق سوف تتم دراسة النص النقدي حول قصيدة الحرب من حيث التفاعل مع نصوص الآخرين، في عملية تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة لإنتاج رؤية مكملة للنص أو متممة له أو متعارضة أو متناقضة معه.

وحتى تتضح الرؤية يتم الانتقال من المجال النظري إلى مجال التطبيق ، وقد اختارت الدراسةُ مجموعةً من النصوص لتكون مادة تطبيقية لها ؛ وكان اختيار تلك النصوص لعدة عوامل منها تفاعل تلك النصوص مع نص قصيدة الحرب في المعلقة العربية من جهة ، وكون تلك النصوص تتناول أشعارًا تمثل مرحلة نضج واكتمال تعبر عن حقيقة العصر الجاهلي وإشكالات ذلك العصر في زمن الحرب بين القبائل من جهة ثانية.

ولكي يكتمل عقد الدراسة توجب الأمر اختلاف تلك النصوص في الرؤى التي تعبر عنها ، فكان نص يوسف خليف في الرؤية الاجتماعية ، ونص عبد الإله الصائغ في الرؤية الفنية ، بينما تمثلت الرؤية الأسطورية في نص أحمد كمال

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،مرجع سابق، ١٢٣

[2] مراد عبد الرحمن مبروك ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي مرجع سابق : ٧٥٠

زكي، والرؤية التاريخية عند بدوي طبانة ،والرؤية النفسية عند عبد القادر عبد الحميد زيدان, وهذه النصوص جاءت على النحو التالي:

١- يقول بدوي طبانة في كتابه " معلقات العرب":

" فإن معلقة عنترة بن شداد العبسي ومعلقة زهير بن سلمى تعرضان لكثير من التفصيلات التي تتصل بالحرب المعروفة عندهم بحرب " داحس والغبراء" تلك الحرب التي هاجت بين عبس وذبيان ابنى بغيض بن ريث بن غطفان ، وكان السبب الذي هاج هذه الحرب فيما يروي الرواة، أن قيس بن زهير وحمل بن بدر تراهنا على داحس والغبراء أيهما يكون له السبق، وكان داحس فحلا لقيس بن زهير ، والغبراء حجرًا لحمل بن بدر ، فأكمن حمل بن بدر في الشعاب فتياناً على طريق الفرسين ، ليردوا وجه داحس عن الغاية إذا جاء سابقًا ، فلما شارف داحس الغاية ، ودنا من الفتية وثبوا في وجهه ، فردوه عن الغاية ، وقد ذكروا أن هذه الحرب دامت أربعين سنة..

ويذكر عنترة في سبيل فخره بشجاعته كثيرًا من عاداتهم في القتال ، وأوصافهم في الحرب ، وعدتهم في اللقاء؛ فقد ذكر الفارس المستلئم وهو اللابس اللأمة، وهي الدرع ، والمدجج وهو الذي يتوارى بسلاحه ، والكمى وهو الذي يستر نفسه بالدرع والبيضة وكلاهما يخشى الأبطال لقاءه ، لأنه ينال منهم ولا ينالون منه ولكنه طعنه طعنة برمحه الأصم شكت ثيابه ؛ وتلك عادتهم في تعظيم من يتصدون لقتالهم ، وتمجيد بسالتهم حتى إذا قتلوهم كان ذلك أدعى إلى الاعتراف ببطولتهم ، لأن العظيم من يغلب العظيم ، والبطل هو الذي يتصدى للقاء الأبطال المغاوير فيصرعهم ، وكانوا يوصون أبطالهم بالثبات ، ويقدمون شبابهم أول الصف للقاء الكماة ، يتقون بهم الأسنة ، وكانوا يحرص بعضهم بعضاً ، وينادون المعروفين منهم بالشجاعة، وكان أولئك الأبطال يجدون في ذلك النداء اعترفاً بغنائهم ، وشفاء لما في صدورهم فيحرصون على الموت ، لتوهب لهم ولأقوامهم الحياة.

وفي معلقة عنترة إشارة إلى اليوم المعروف عندهم ببيوت المريقب ، وهو يوم انتصرت فيه عبس على فزارة ، إذ التقوا بذي المريقب من أرض الشربة فاقتتلوا ،

فكانت الشوكة في بني فزارة ، قتل منهم عوف بن زيد بن عمرو بن أبي الحصين أحد بنى عدى بن فزارة ، وضمضم أبو الحصين المرى ، قتله عنترة الفوارس ، ونفر كثير ممن لا تعرف أسماؤهم ، وقد بلغ عنترة أن حصيناً وهرما ابني ضمضم يشتمانه ويوعدانه ، فقال في معلقته :

ولقد خَشيتُ بأنْ أموتَ ولم تُدرْ

للحربِ دائرَةٌ عَلَى ابنَى ضَمْضَم[١]

وإذا كان عنترة ذلك الرجل الذي لا يروى إلا بمنظر القتال وسفك الدماء، فإن حديثاً آخر يلقيه أحد الذين شهدوا هذه الحرب بعيونهم، ونغمة أخرى تصدر عن رجل مجرب عركته الأحداث، وعرف الحرب ، وقدر ويلاتها ، ومدى ما يجره السفهاء من دعاة الحرب على أقوامهم ، وعلى بلادهم من الخراب والدمار ، فلا يفتأ يحذر العرب من تلك الأهوال التي تنزل بالمنتصر كما تنزل بالمهزوم على حد سواء.

ذلك الصوت الهادئ ، الذي يقدر نعمة الأمن فيدعو الأقوام إلى اغتنامها ، وعلى استلال الإحن والأحقاد من نفوس العرب، ليقطفوا ثمرات الأمن والاستقرار هو صوت زهير بن أبي سلمى الذي شهد حروب غطفان، فانبعث صوت الحكمة في معلقته ولذلك كان هذا الشاعر الكبير جديراً أن يوصف في ذلك الزمن البعيد بأنه رجل السلام ، وأخلص دعاة الأمن والاستقرار في تلك الحياة العربية التي خضبت أرضها الدماء ، وترملت فيها النساء ، وتيتم الولدان.

وبذلك اختلفت الشخصيتان ، شخصية عنترة وشخصية زهير ، مع اتفاقهما في الغرض والموضوع ، فكلاهما وصف حرب " داحس والغبراء" . وكلاهما وصف أهوالها، ويفزع لرؤية الدماء وهي تتقاطر من جراح المكلومين ، ويطرب لأصوات السلام التي تدعو إلى إعادة الأمن والاستقرار .

ويتمادى عمرو بن كلثوم في الفخر بأسلافه الذي ورث أمجادهم في الحرب والسلم من أمثال علقمة بن سيف ، وهو الذي أنزل بني تغلب الجزيرة ، ومهلهل

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٧

الذي كان صاحب حرب وائل أربعين سنة ، وهو جد عمرو بن كلثوم من قبل أمه ، وزهير جده من قبل أبيه ، وعتاب جده ، وكلثوم أبيه ، وذي البرة ، وهو رجل من بني تغلب بن ربيعة، وقيل هو كعب بن زهير ، وإنما قيل له " ذو البرة " لأنه كان على أنفه شعر خشن فشبه بالبرة ، ومن أمثال كليب الذي ضربت بعزته الأمثال.

كما فخر بأسلافه ، وما أبلوا في " يوم خزازي " وكان أول يوم امتنعت فيه معد عن الملوك ملوك حمير ، فأوقدوا ناراً ثلاث ليال ، وكذلك " يوم أراطي " الذي صبروا فيه على الحرب، وصدقوا القتال ، حتى ظفروا فلم يطمع فيهم عدوهم.

وذكر أعداءهم بني بكر بما عرقوا من شدتهم في الحرب ، وصبرهم على مكروهها ، وما جربوا منهم في الحروب التي وجدوهم قادرين عليها ، ومعهم عدتها من البيض والدرق والدروع السابغة المحكمة اللينة التي إذا شد عليها النطاق تثنت للينها ، وظهرت لها غضون ، وتحملهم الخيل الكريمة التي استنقذوها من غيرهم سائل عنهم بني الطماح من بني وائل ، وبني دعمى بني جديلة من إياد ، فإن هذين الحيين جربوا بني تغلب فوجودهم أبطالا مغاوير ، وأن الناس إذا حملهم الملوك على الظلم والاستكانة أبي بنو تغلب الظلم والاستكانة ورفعوا في وجوههم أعلام الثورة والإباء" . (١)

٢- يقول يوسف خليف في كتابه "دراسات في الشعر الجاهلي":

" وشاعر القبيلة يسير دائماً في ركابها ، ويشد نفسه وفنه إلى عجلتها، ويربطهما بأحداثها : يدافع عنها ، ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنافرة، ويحمسها للقتال إذا ما دعا داعي الحرب، ويسجل انتصاراتها في شعره إذا انتصرت، ويهون عليها الهزيمة ، ويهيئها لمعركة الثأر إذا انهزمت ، ويرثى قتلاها ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ويعيرهم بالهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا ، وهكذا يتنقل الشاعر مع قبيلته في مواكبها التاريخية مسجلاً كل أحداثها،

(١) بدوي طبانة ، مرجع سابق، ١٩٩-٢٠٧

تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلي- بحق – ديوان العرب، ومصدراً من مصادر تاريخهم.

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة ، واستقرت بها منازلها أحداثها أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرغ للحياة الجادة العاملة، ولكن الشيء الذي يسترعى النظر أنه – حتى حين يفرغ لنفسه في هذه الحياة الاجتماعية – لا يكاد يفكر في الفراغ لها في فنه وإنما يظل مشدوداً إلى عجلة قبيلته ، فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا – إذا ذكره – في أثناء حديثه عن قبيلته ، فهو ينسب بحبائبه ، ويذكر أيامه معهن ، أو يقف على أطلال الديار ، أو يتتبع الظعائن الراحلة ، في مستهل قصائده القبلية ، وهو يذكر لهوه بالنساء وشربه الخمر ومقامرته وصيده في أثناء فخره بشجاعته في الدفاع عن قبيلته ، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه في أثناء رحلاته من حيوان الصحراء ، أو آبار المياه فيها، أو بعض مشاهدها الطبيعية ، في أثناء الحديث عن قبيلته ، أو في أثناء رثائه لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له في الحياة أو الموت أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو في نهاية قصائده.

وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول في أعماله الفنية.

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية في الشعر الجاهلي معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب ، فهو يبدؤها بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن الخمر وتأثيرها في شاربها وعن صاحبته التي تسقيه ، ولكنه لا يطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخمرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياناً تاماً، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ، ويذكر مجدهم التليد الذي ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث بلسان قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استبعادهم ، منوها في أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم ، ثم يمضي ليسجل لهم تمسكهم بالمثل العليا الجاهلية

، فهم أصبر الناس . وأمنعهم ذماراً ، وأوفاهم بالعهد ، وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان ، ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه ومجدهم وكرم أصولهم ، ثم يختم معلقته بالطويلة الصاخبة بفخر قوي يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويجعل الجبابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الفطام ، ويجعل البر والبحر يضيقان برجالهم وسفنهم ، ثم يجعل نهاية المطاف ذلك البيت الضخم الذي يفيض بروح الجاهلية وما فيها من التسابق إلى الطغيان والجبروت:

ألا لِا يَجْهَلَــــــنْ أَحَـــــدٌ عَلَيْنَــــا   فَنَجْهَـلَ فَـوْقَ جَهْـلِ الجَاهِلِينَـا"[١]

على هذا النحو عبر عمرو بن كلثوم عن هذه النزعة القبلية في معلقته ، فكان – بحق – شاعر تغلب الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها. وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم الفرد لم يرد في هذه المعلقة الطويلة التي تبلغ ستة وتسعين بيتاً إلا في موضع واحد ، وهو قوله :

ورِثْتُ مُهَلْهَلاً والخَيْرَ مِنْهُ زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينا[٢]

ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك " العقد الفني " بينه وبينهم. وما من شك في أن " شاعر تغلب " العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التي تنتهي بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة " نا " الذي يتيح له متنفساً واسعاً لحديث الشخصية القبلية الذي نظم معلقته ليسجله فيها"[٣]

٣- يقول عبد الإله الصائغ في بحث له بعنوان" الصورة الفنية لعدة الحرب قبل الإسلام" :

" الحرب طاحونة كبرى ، طحينها الرجال ويتناسب حجم الطاحونة (الرحى) وخطرها مع عدة الحرب كماً ونوعاً تناسباً طردياً .. ، الحرب لا تطحن أحداً ما لم

---

[١]() سبق تخريجه، ٦٦

[٢]() عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ،٣٣٤

[٣]() يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق ، ١٧٥-١٧٧

يكن فتك العدة مناسباً لمقتضى الحال ، والشاعر عمرو بن كلثوم يزهو لأن قومه قادرون على نقل الطاحونة (الرحى) إلى حيث يتخندق الأعداء فيشهد الميدان طحيناً هائلاً :

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[1]

ومن طاقة الاستعارة التصريحية (أخفى المشبه وهو عدة الحرب وأظهر المشبه به الرحى) ومن طاقة الصورة الكلية التي تشيء بها القصيدة إلى طاقة التشبيه التي استثمرها زهير بن أبي سلمى بآية التكرار لمس في (فتعرككم عرك الرحى) سويداء التشبيه من خلل (عرك الرحى) وهو مفعول الإطلاق دلالته لبيان ا لنوع فتضح الصورة بصوت الرحى البشرية غب الاستعارة التي تثمرها مفردة (فتعرككم) .

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[2]

" .. ولنر الصورة فنية خفتت فيها عدة الحرب تماماً أمام البصر فتألقت في الذهن ، وهي لعنترة (ديوانه المعلقة ب ٧١) :

فِي حَوْمَةِ الحَرْبِ الَّتِي لا تَشْتَكِي غَمَرَاتِها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ
وَلَقَدْ هَمَمْتُ بِغَارَةٍ في لَيْلَةٍ سَوْدَاء حَالِكَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ
لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
مَازِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ[3]

الصورة تنث ولنقل تزخ لقطات كثيفة قوامها التهيؤ للموت أو التهيؤ لدرء الموت وليس ثمة مناقضة في الأمر ! فطلب الموت في الجالدة يدرأ الموت وطلب النجاة مدعاة لانحسارها لأن الحياة مختبئة في الموت؛ والموت مُشاب بالحياة؛

---

[1]() سبق تخريجه، ٣٩

[2]() سبق تخريجه ، ٣٨

([3]) سبق تخريجه ، ٣٧،٧٧

والفارس ملتحم بالفرس؛ والاثنان متحدان بالعدة ، فطقس الحرب مؤثل بجدل هذه المفردات" [١].

٤- يقول أحمد كمال زكي في كتابه"دراسات في النقد الأدبي" :

" أصل أنا إلى شعر الأيام جاعلاً أنا وراء تقديمها أسباباً أولها أن الايام وحدها تفي بأغلب ما أصدر عنها لأنها تراث نبع من الضمير الجاهلي في شتى تكويناته الاجتماعية .. والسبب الثاني هو أن الأيام تتضمن خلاصة الثقافة العربية الأولى ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي .. والسبب الثالث أن ملاحم الأيام زاخرة بإشارات ورموز حول آثار الشخوص الأسطورية المنقرضة والبلدان الطامسة مثل عماليق يوم اليمامة، ومعمري يوم البسوس ، وابنيه يوم المشقر.

وأبرز ما يطالعنا في شعر الأيام – وهو شعر ملحمي في جملته – أبطاله من الرجال والكهان ، ولا أذكر الآلهة لأن ذكرهم يدخل في باب الأساطير، وقد برزت بشخوصها تارة وبرموزها الأصنام والأوثان والكواكب والنجوم تارة أخرى، أما البطل الإنسان فهو الإنسان المأساوي الذي حدثنا عنه كل شعر الجاهليين ، وليس شعر أيامهم فقط. ولكن الأيام ركزت على الملك والكاهن ، بل كثيراً ما قرنت الملوكية بالكاهنة وكان من اعتقاد القوم أنهم لا يموتون وإذا قتلوا فإن دماءهم تشفي الكلبى المخبولين ، قال المتلمس:

من الدارميين الذين دماؤهم شفاء من الداء المجنة والخبل[٢] "[٣]

٥- يقول عبد القادر عبد الحميد زيدان في كتابه" التمرد والغربة في الشعر الجاهلي":

" فالحرية التي وهبها شداد لعنترة بمفهومها التقليدي , فتحت أمامه طريقا للحرية الحقيقية. والحرية الحقيقية لديه , أن يجد للحياة معنى. وأن يكون على اتفاق مع

---

(١) عبد الإله الصائغ ، مرجع سابق، ٣٥-٣٧

(٢) سبق تخريجه ، ٦٩

(٣) أحمد كمال زكي ، مرجع سابق، ١٥٧-١٥٨.

الحياة تبعا لذلك. ولذا نجد أنفسنا أمام تيار مختلف من الشعور يخضع له عنترة خضوعا يكاد يكون كاملا حين يتقدم بقواه الفكرية والجسدية جميعا إلى ميدان القتال , ليعيش مخاطرة لا تخلو من رهبة , ليحقق ما لديه من إمكانية لا تكشف إلا في مثل هذا الموقف:

فِي حَوْمَةِ المَوْتِ الَّتِي لايَشْتَكِي   غَمَرَاتِها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ(١)

فالحرية في مثل هذا الحالة ، هي تلك المقدرة التي يستطيع عن طريقها أن يحول إمكانية ذاتية ليس لها من معنى إلا بالقياس إليه هو وحده ، إلى وجود موضوعي فعال يحدد مصيره الشخصي.

وربما كانت سيرة عنترة من السير المحيرة لدى (الدارس) ، فعنترة كانت لديه كل دوافع التمرد والخروج على القبيلة وتحديها. وكانت لديه أيضا كل مقومات القدرة على إعلان هذا التمرد ، من ناحية القدرة البدنية والكفاءة القتالية والقوة النفسية. وكان في وسعه أن يقود حركة كبيرة ، بعد أن يجمع حوله أغربة المجتمع الجاهلي. بل كانت كل قبيلة تتمناه أن ينتسب إليها ، ويعيش بين أبطالها في عزة وكرامة. أو أن ينضم إلى مملكة من هذه الممالك التي كانت تحيط بالجزيرة العربية ، فيجد له هناك مكان الصدارة ، لما يمثله لديها من ورقة رابحة في كل ميدان من ميادين القتال"(٢).

◘البعد التطبيقي للتفاعل النصي

1-◘ السياق الذاتي للكلمة :

<u>(أ) نص بدوي طبانة:</u>

يتمثل السياق الذاتي في نص بدوي طبانة في تلك الغلبة المسيطرة على النص لـ (ال) التعريف والتي ترد في سياق الرؤية التاريخية كعامل إبانة وإفصاح

---

(١) سبق تخريجه ،٣٧

(٢) عبد القادر عبد الحميد زيدان ، مرجع سابق،٩٨-٩٩

عنها ، وبلغ عدد الكلمات المعرَّفة بـ (ال) ما يقرب من ست وسبعين كلمة ، أكثرها تداولا في سياق النص هو لفظة (الحرب) التي احتلت ما يقرب من ثلاث عشرة كلمة بنفس اللفظ، وهذا يتناسب ورؤية الناقد التاريخية لارتباط التاريخ بالحرب ارتباطًا شديدًا، فهي إما عنصر بناء أو هدم للحياة البشرية

ويمكن أن نقول إنّه أراد من ذلك الاستخدام للألفاظ المعرفة بـ(أل) تحقيق نوع من المشاركة، والاتصال مع المتلقي، من خلال المباشرة الواضحة للنص ، والتي استمدها من (أل) التعريف .

ومما يُرصد في نص بدوي طبانة أيضاً صيغة الفعل المضارع التي بلغت ما يقرب من خمس وعشرين كلمة، تدور أغلبها حول موضوع الحرب كـ (يردوا، يتوارى ، يغشى ، ينال، يصرع ، يعرض ، يعرضون ، ينادون) ونلحظ أنّ أغلبها يبدأ بحرف الياء ، ويبدو أنّها محاولة لشد انتباه القارئ، وإشراكه في النص .

أما الماضي فقد اكتسح الحاضر باعتبار التاريخ الذي يتحدث عنه المتلقي أثناء قراءته للنص وغيره ماض ، وباعتبار آخر يمكن أن نقول إن الحرب – عند الناقد– ماض يكره عودته، وهو هنا خاضع لألم نفسي غير واضح في بنية النص المباشرة ، ولكنه حين يستخدم ألفاظًا مثل (كان ، ذكرا ، دامت ، انتصرت ، رفعوا ، جربوا)، أراد أن تبقى تلك الحروب ماضيا يتحدث عنه الناس في الحاضر ومن التاريخ تؤخذ العبر.

فصيغة الماضي قاربت أربعين فعلا ، وهي بهذا العدد مقارنة بصيغة الفعل المضارع تؤكد – إلى جانب ما سبق – عملية السرد والحكاية باعتبارها تحكي تاريخا ماضيا من جهة ، وتعبِّرعن رؤية تاريخية من جهة أخرى.

وإذا أتينا إلى لواحق النص نجده يقوم في أغلبه على ضمير الغائب ، وعندما يتحول النص إلى ضمير الغائب فإنَّ التاريخ لا يكون إلا ماضيا. كما أن في استخدام صيغة الغائب ربطا للجملة بالجملة السابقة ، وهذا يعني محاولة الربط

بين الحاضر والماضي ربطاً تبقى معه الحرب في الزمن البعيد خلف الحاضر، وتبقى معه الحرب مجرد ذكرى يجترها السارد أو الحاكي لأخذ الاعتبار منها .

وهذه اللواحق التي ظهرت في نص بدوي طبانة تقترب كثيرا من اللواحق التي ظهرت لدى شعراء الحرب في المعلقات، فعند عنترة:

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباَعِ يَنُشْنَهُ ما بينَ قُلَّةِ رأْسِه والمِعْصمِ [١]

وعند عمروبن كلثوم مثل:

لَنَا الدُّنْيَا ومَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا ونَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا[٢]

وعند زهير بن أبي سلمى مثل:

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمةً وَتَضْر إِذا ضَرَّيْتُمُوها فَتُضْرَمِ[٣]

فإذا نظرنا إلى نص عنترة السابق، وجدناه يستخدم (هاء) الغائب كعامل ربط بين الحاضر الذي تحقق له والماضي الذي أراد الاتصال به؛ لمعالجة ذلك الأثر النفسي الذي طالما أشعره بالنقص والذل والعبودية من قِبَل مجتمعه.ويبقى زهير بن أبي سلمى عند ناقده ذلك الصوت الهادئ الذي مثل الضد لعنترة وعمرو بن كلثوم في تصويرهما للحرب كما رأينا في الأبيات السابقة .

أما حين يأتي إلى عمرو بن كلثوم فإنّه يصب اللواحق في نصه على هاء الغائب التي تعود على قوة عمرو بن كلثوم ،ونسبه الذي شكل عاملا مهما في مساندة تلك القوة، وأبرازها على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، وهي إشارة من الناقد إلى ماتعنيه القبيلة عند الشاعر، خاصة حين نلحظ سيطرة ضمير الجماعة على نصه.

---

(١) سبق تخريجه ،٤٠

(٢) سبق تخريجه ، ٣٧

(٣) سبق تخريجه ،١٩

وتبقى تلك اللواحق والسوابق وسيلة تواصل بين الناقد ونص قصيدة الحرب عند الشعراء الثلاثة.

(ب) نص يوسف خليف :

يتمثل السياق الذاتي للكلمة في نص يوسف خليف من خلال السوابق المتمثلة في (أل) التعريف ، وكانت ترتكز بشكل واضح – على ألفاظ تمس الجانب الاجتماعي للعرب قبل الإسلام : (القبيلة ، الأحكام، المنافرة ، الحرب ، القتال ، الهزيمة ، الشاعر ، الحياة ، المسالمة ، الهادئة ...) و (أل) التعريف تحمل دلالة التوضيح والمباشرة ، فأسهمت في تثبيت دلالة النص، وتوضيحها، وهي دلالة تقوم على محاولة الناقد أن يجعل من الحرب المقوم الرئيسي لإظهار العقد الاجتماعي في المجتمع الجاهلي فأكدت (أل) التعريف ذلك المعنى ، إذ أكسبت الألفاظ الوضوح في أدائها المعنى المراد.

ويتضمن نص خليف ما يقرب من أربعة وستين فعلا بصيغة المضارع، مقابل ستة عشر فعلا بصيغة الماضي الذي انقطع أثره، ليبقى الحاضر في عملية استمرار دائمة، تحمل طموحات أثبتت واقعا جديدا متماسكا، خاصة حين ركز في الأفعال الماضية على (انتصرت ، استقرت ، أصبحت ، فرغت ، سجل ، دافعوا ، ورثوا) وهي أفعال حملت معنى الاستقرار والأمان في الماضي؛ ليبقى الأمر مستمرا في الزمن الحاضر إلى المستقبل، ومن هنا كانت الغلبة لصيغة المضارع على الماضي.

ويغلب على الأفعال المضارعة في النص البدء بالياء (يشد ، يحمس ، يسير ، يقف ، يذكر ، يتوعد ، يهدد) والياء من الصوائت التي يمكنها أن تعطي صوتا طويلا، يؤكد معنى التجدد والاستمرار لذلك العقد الاجتماعي عند عمرو بن كلثوم .

كما أنَّ في صوت الياء ما يثير القارئ إلى مشاركة الشاعر في عالمه الخيالي الذي يخوض غماره، ويعيش أحداثه؛ ليصل إلى تفسير منطقي وبعيد عن الذاتية، للدلالات المختبئة داخل بنى النص.

كما تبرز تاء التأنيث ضمن اللواحق التي اعتمدها خليف في نصه، وكأنّه يوحي بها إلى أنّ الأنثى هي رمز الاحتضان والائتلاف في ظل غياب الأب لتحقيق المطالب والرغبات.

والجمل في نص يوسف خليف يتسم سياقها اللغوي باللواحق التي اعتمد فيها الناقد على الضمائر، وبالتحديد هاء الغيبة التي عملت على اتساق الجمل بحيث يحيل الضمير إلى الجملة السابقة رابطا بين الجملتين ، وكأن خليف يريد من ذلك أن يبني نصه بلغة أدبية يريد من خلالها أن يوصل رؤيته إلى القارئ في عملية سردية تجعله – أي القارئ – يشرع في إعادة بناء المعنى، في رحلة نصية تقوم على المشاركة الفعّالة بين كل من المتلقي والنص والمبدع.

وفي ذلك الاتساق اللغوي بين جمل النص تناسب مع قصيدة الحرب التي تناولها يوسف خليف؛ ذلك أن عمرو بن كلثوم عبر في نصه عن بنية اجتماعية بعيدة الجذور ، تبقى معها بني تغلب خير ممثل للتوافق القبلي بين أفرادها رغم طبيعة الحياة في ذلك العصر.

وحين نستقرئ السوابق واللواحق في نص خليف وكيفية توظيفها في سياق الكلمة الذاتي في نصه النقدي تجاه قصيدة الحرب نلحظ الاندماج والتعايش مع عالم الشاعر الحربي الذي تنبأ من خلاله بأهمية التكوين الجماعي الذي يمكن أن تفرضه الحروب على الجماعة.

(ج) نص عبد الإله الصائغ:

ويتجلى السياق الذاتي في نص عبد الإله الصائغ من خلال البروز الواضح للأسماء المعرّفة ، وفي مقدمتها تلك المعرفة بأل ، إذ بلغ عددها ما يقرب من ثمانية وأربعين اسماً فكان لها حق الصدارة بين الأسماء المعرفة في النص ، ما يعني أنَ الناقد قد تفاعل مع أحداث الحرب لدرجة الانسجام ، فالحرب وأدواتها حياة عاشها الناقد، وعرفها على المستوى النفسي ، وظهر أثر تلك المعايشة في لغة النص فكانت الأسماء معرفة بأل في غالبها.

وإلى جانب تلك المعايشة للحرب يمكن أن نقول إن توظيفه لـ (أل) التعريف في ثنايا نصه النقدي حول قصيدة الحرب ليس إلا توضيحا وكشفا للصورة الحقيقية التي تكون عليها تلك الحرب.

وحين تتمكن الأسماء من النص بصورة يخفت معها وجود الفعل بعض الشيء، يلفت إلى حقيقة تمكُّن تلك الحروب من نفس الناقد، وثباتها فيها، وإن لم يكن ذلك على المستوى الواقعي للصائغ.

وهذا التعايش الذي انعكس لدى الناقد كان متجليا بوضوح عند شعراء المعلقات؛ نظرا لمَ تشكله الحرب لديهم من أهمية تصل ببعضهم إلى الحياة أو الموت،فظهر لدى أولئك الشعراء سيطرة واضحة لـ(أل) التعريف من خلال الاعتماد على ألفاظ تتناول الحرب والشجاعة والقوة، وتصور الهلاك الواقع على العدو من قِبَلهم مثل:(الوقيعة،الوغى، الرمح، الأصم، القنا)عند عنترة:

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدِ الوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الوَغَى وأَعِفُّ عَنْدَ المَغْنَمِ

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَهُ لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَّمِ[1]

ومثل:(التاركون ،الآخذون،المُثقف ،الجبينا)وغيرها عند عمرو بن كلثوم:

بأنَّا التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وأنَّا الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

عَشْوَزَنَةً إذا غُمِزَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقِّفِ والجَبِينَا[2]

كما يُلحظ في النص غلبة الصيغ المضارعة على صيغة الماضي ، فصيغة المضارع رُصِدت فيما يقرب من أحد عشر فعلا ، بينما جاءت صيغة الماضي فيما يقرب من ستة أفعال ، ما يمنح النص سمة الحركة والاستمرار الذي لا يلبث أن

(1) سبق تخريجه ، ٣٧،٤٠

(2) عمرو بن كلثوم، مرجع سابق ، ٣٣٣-٣٤٧

يتقطع بين فترة وأخرى، تحت تداخل الماضي الذي يحاول أن يعود به إلى الوراء؛ لتستجلي الذات الناقدة حقيقة أكبر للحرب من الصورة التي رُسمت في النص.

وتظهر تلك الحقيقة بوضوح حين يقول عنترة:

فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صَافِي الحديدة مِخْذَمِ

فِي حَوْمَةِ الحَرْبِ التي لا تَشْتَكِي غَمَرَاتها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ(١)

وهي حقيقة يطغى فيها الزمن الماضي على الحاضر عند الشاعر، ولعلها محاولة لعلاج ألم قديم في نفسه ،والأمر كذلك عند زهير الذي يحاول أن يجعل من الحرب أسطورة ماضية يهابها الإنسان، ويخشاها كلما فكر في العودة إليها.

ولعل في اختيار حرفي (التاء) و (الياء) تحقيقا للاستمرار ،ورغبة في إحداث نوع من الألم المبطن خاصة إذا علمنا أنهما – أي حرفي التاء والياء– صوتان مهموسان فيهما تقطع وامتداد يتناسب وصوت الألم.

(د) نص أحمد كمال زكي:

مما يرصد في النص عند أحمد كمال زكي كثرة الأسماء المعرّفة، خاصة المعرفة بـ(أل) منها إذ بلغ عدد الأسماء المعرّفة بـ(أل) ما يقرب من خمس وأربعين كلمة ، وهي كَثْرَة تنبئ عن علاقة جلية بين الناقد والرؤية الأسطورية ، وفي اختياره لشعر الأيام تأكيد على الهوية الأسطورية التي تحملها في مضمونها.

كما أن في استخدام أحمد كمال زكي (ال) التعريف في نصه النقدي حول قصيدة الحرب تعبير عن مدى الوضوح الدلالي الذي اعتمد عليه النص . فعلى الرغم من اعتماد النص على توظيف الأسطورة في شعر الأيام ، والأسطورة قد تدخل في باب الرمز إلا أننا نجد أنّ البنية اللفظية التي شكّلت البعد الذاتي قد اعتمدت على الوضوح من خلال الألفاظ المعرفة بـ(أل) التي سيطرت على المعارف

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٧،٤٠

الأخرى في النص، غير أنَّ أحمد كمال زكي لم يشر صراحة إلى أي نص خاص بقصيدة الحرب في المعلقات وغيرها، وإنَّما انطلق إلى فكرة الموت وهيمنتها على العقل البشري آنذاك، ويظهر جلاء تلك الفكرة بوضوح في استخدام الناقد للأسماء المعرفة بأل، ولو نظرنا إلى ما وراء تلك النصوص الشعرية الخاصة بنص قصيدة الحرب لوجدنا أنَّ زهير بن أبي سلمى قد ربط الحرب بالموت في أبياته؛ وذلك لأنَّ "دعوته إلى نبذ الحروب وتركها هي رغبة منه في الحصول على الحياة والبقاء والوجود،لأن الحرب موت وفناء وخراب، فالسلام والصفاء يمكنه من الإحساس بوجوده وخلوده دون قلق أو خوف من المجهول/ الموت"[1]. فكان نتاج الحرب أولاد شؤم وسوء تهلك معه البشرية:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُم   كأَحْمرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِـعْ فَتَفْطِمِ[2]

ونجد أنَّ النص عند زكي يحوي ما يقرب من سبعة أفعال بصيغة المضارع وستة بصيغة الماضي، وهذا التقارب العددي يُعبِّر عن تقارب زمني يرمز إلى أهمية الأساطير وما تشكله من قيمة فكرية وأدبية في الدراسات الأدبية والعلمية من جهة، ومن بنية عميقة تقول إن الحرب تمثل إشكالا أبديا جعلها تتحول إلى أسطورة تحمل معنى الخوف من شيء يفوق القدرة البشرية من ناحية أخرى، أضف إلى ذلك دلالتها على المعايشة والاستمرار القلِق للأيام؛ خاصة حين تنفصل الذات عن الزمن الحاضر لتعود في أحضان الماضي، ضمن تشكيل ملحمي يمكِنه أن يبعث الخوف والإعجاب في الوقت ذاته.

وحين نلتفت إلى اللواحق التي اعتمدها الناقد في نصه يبرز ضمير المتكلم سواء أكان على سبيل الإفراد أم الجماعة ، إلا أننا نجد سيطرة الأنا الفردية على جو النص (أصل ، جاعلاً ، أذكر) مقابلة بـ (نا المتكلمين) في الفعل (يطالعنا) ولا شك أن ذلك الالتحام بين ذات القارئ وذات الناقد تارة والانفصال عنها تارة أخرى

---

(1) غادة جميل قرني، إشكالية الموت والحياة في شعر الحنفاء (قراءة تأويلية تشخيصية)،ط1(فرحة للنشر والتوزيع، 2004)، 125.

(2) زهير بن أبي سلمى ، مرجع سابق ،19

يشير إلى جانب نفسي متمثل في قلقل الشاعر وقلق الإنسان عامة تجاه الحرب وهذا ما رسمه ذلك التآلف والتحالف الملحوظ عند أحمد كمال زكي.

كما أنَّ في سيطرة ضمير المتكلم على لواحق النص ما يشير إلى سيطرة الأسطورة على فكر الناقد وشاعره؛ إذا اعتبرناها -أي الأسطورة- المتحدثة داخل حدود النص، ويمكن من خلال تأمل البيت الذي استشهد به الناقد وهو:

من الدارميين الذين دماءهم شفاء من الداء المجنة والخبل[١]

وبيت زهير الذي يقول فيه:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُم كأحمر عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِم[٢]

يمكن أن نلمح إلى أي حد قد وصلت الأسطورة، سواء على المستوى الفكري أو النفسي للإنسان في العصر الجاهلي؛ فهي عند المتلمس شفاء من الداء، وحدد الداء بنوعين على المستوى اللفظي (المجنة والخبل) ونوع واحد على مستوى المعنى، أي أنَّ الجنون والخبل يصبَّان في مسلك واحد وهو فقدان العقل وبالتالي انعدام الحياة، وفي ربطه للجنون والخبل بداء الملوك علاقة عكسية؛ ذلك أنَّ دماء الملوك تمنح الحياة كما أنَّ الحرب تفعل ذلك أيضا.

أما عند زهير فقد قرن بين الحرب وبين الأم، إلا أنَّ المولود مختلف؛ ذلك أن مولود الحرب يكون نذير شؤم وهلاك لقومه، يسعى إلى الاستمرار في دوامة الحرب طلبًا للثأر أو القصاص، تماما كما فعل (أحمر عاد) بقومه، وقد نسب الشاعر اللون الأحمر . وهو لون الدم . إلى عاد بسبب فعلة (قدار بن سالف) التي كانت نذير بؤس وهلاك لقومه.

---

(١) سبق تخريجه ،٦٩

(٢) سبق تخريجه ، ١٢١

(هـ) نص عبد القادر عبدالحميد زيدان

أما السياق الذاتي للكلمة عند عبدالقادر عبد الحميد زيدان فيتضح من خلال السوابق المتمثلة في (أل) التعريف، والتي بلغت سبعا وثلاثين مرة، متمحورة حول ألفاظ تمثل الحياة للذات المفقودة (الحرية، الحقيقة ، الشعور ، القوة الفكرية والجسدية ، الشخصي ، التمرد ، الخروج ، الكفاءة القتالية ، القوة النفسية ، المجتمع الجاهلي ، القتال ، القدرة البدنية) ، وإذا عرفنا أن (أل) التعريف تفيد التوضيح والمباشرة أمكننا القول أنَّها أسهمت في تثبيت دلالة النص التي تعني بروز ذات الشاعر وتحقيقها ، وفي استخدام (أل) التعريف عند الحديث عن شاعر كان نكرة في قومه ما يثبت المكانة التي حظي بها ذلك الشاعر سواء على الصعيد الجاهلي بين أبناء قومه أو على الصعيد الأدبي في كل زمان ومكان.

وعند الشاعر أيضا نجد (أل) التعريف متصلة بألفاظ تمس ذات الشاعر الحائرة، وهي ألفاظ تتصل بالحرب وعدتها؛ لأنَّها السبيل الوحيد الذي يفرّغ فيه الشاعر كل ماتكتظ به نفسه من هموم وآلآم مثل:(القوم ،الأسنة،الخيل،الحرب) وغيرها من الألفاظ، وفي ذلك يقول الشاعر:

فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ   بَمُهَنَّدٍ صَافِي الحديدة مِخْذَمِ

فِي حَوْمَةِ الحَرْبِ التي لا تَشْتَكِي   غَمَرَاتها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ[١]

وتأكيد الناقد على الدلالة الواضحة لذات الشاعر يدعم الرؤية النفسية من جهة،ويؤكد على العامل النفسي الكامن وراء نص عنترة حول الحرب من جهة أخرى.

ويتضمن نص زيدان ما يقرب من اثنين وعشرين فعلا بصيغة المضارع في مقابل ستة أفعال بصيغة الماضي ، وغلب على الأفعال الماضية استخدام الفعل (كان) الذي يدل على الزمان فقط ، أما الحدث فيترك للفعل المضارع الحديث عنه

---

[١]() سبق تخريجه ، ٣٧،٤٠

(نجد ، يحقق ، يعيش ، تتكشف ، يقود ، يجمع ، ينضم ، يستطيع ، يحول ، يحدد) إذ تكتظ تلك الأفعال بدلالة الوجود والتحقق مستخدما حرف (الياء) الذي يفيد التعبير بالإفراد المذكر في غالبه، بخلاف النون التي لم ترد إلا مرة واحدة ؛ وفي ذلك تأكيد على البطولة الفردية لعنترة بن شداد.

ونلحظ أنَّ تلك الأفعال التي تحدث بواسطتها الناقد عن بطولة عنترة تأتي في أغلبها مضارعة مرفوعة، وهي تلتقي في ذلك مع أبيات الشاعر التي عبّر فيها عن بطولاته وقدراته الحربية، إذ يقول في بعض أبياته:

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَهُ   لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ   يَقْضِمْنَ حَسْنَ بَنَانِهِ والمِعْصَمِ[١]
يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنْهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ[٢]

فتجد أنه استخدم الرفع أيضا من خلال تاء الرفع الخاصة بالمتكلم أو من خلال الأفعال المضارعة المطروحة في ثنايا النص، وفي الرفع علو وتعالٍ وارتفاع يتناسب مع نفسية الشاعر التي تعمل على كسر الألم وشعور النقص وذل العبودية الكامن وراءها، والخروج به إلى قوة وثقة مع النفس والآخر، وفي الأمر تأكيدٌ على البطولة الفردية التي تميَّز بها عنترة عن سواه، سواء من أبناء قومه أم من أبناء العصر الجاهلي في زمانه.

كما تبرز هاء الغائب ضمن اللواحق التي اعتمدها الناقد في النص ، ونلحظ فيها التعبير عن (الحرية) و (الشاعر) و (القبيلة) مثل: (فالحرية التي وهبها شداد بمفهومها التقليدي ، والحرية لديه ، يتقدم بقواه ، وكانت لديه كل مقومات القدرة ، يعيش بين أبطالها ، كل قبيلة تتمناه أن ينتسب إليها) وهو مثلث ثلاثي الأبعاد يقف كل ضلع منه متوسطا بقية الأضلاع ، ولو انتزعنا أحدها لبقيت لدينا زاوية منفرجة تعج بالفراغ الذاتي الذي لا يكتمل إلا بهذه الثلاثة، وهي مطلب الشاعر.

---

[١]() سبق تخريجه ، ٤٠

[٢]() عنترة ، مرجع سابق ، ٢١٣

ومن بين لواحق النص البارزة أيضا تاء التأنيث، والذات لفظة مؤنثة والحرية كذلك ، وفي التأنيث دلالة على الخصوبة والحياة؛ ولذلك لم يقل الشاعر: (شفى قلبي) بل قال:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا   قِيْلُ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[١]

فقد جعل الشفاء والراحة للنفس، والنفس لفظة مؤنثة بها يتحقق للإنسان حياته أو موته.

وهو ما يبحث عنه الشاعر ويبحث عنه الناقد في عالم يعج بالحروب وتفاصيلها المبتذلة في الحياة الإنسانية.

أما حين يأتي الحديث عن شاعر آخر هو زهير بن أبي سلمى، فإنَّه يختار للتعبير عن رؤية الشاعر ألفاظًا تحمل صورة العقل والأمن (ليقطفوا ثمرات الأمن والاستقرار، صوت الحكمة، رجل السلام، أخلص دعاة الأمن والاستقرار) محاولا بذلك أن يعبِّر عن فكرة مخالفة للفكر الجاهلي تمثلت في قول الشاعر:

وَمَا الحَرْبُ إلاّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ   وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ
مَتَى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذَمِيمَةً   وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتُضْرَمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا   وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ[٢]

فبدوي طبانة عمد إلى استخدام كلمات مضادة للكلمات التي يحملها نص الشاعر، فهو يرسم الصورة الجميلة للمجتمع الخالي من الحروب، في حين أنَّ الشاعر يرسم الصورة السيئة للمجتمع الحربي؛ ليترك للقارئ حرية التخيل والتأمل من أجل رؤية عالم مشرق يتمناه، وتتمناه كل نفس إنسانية في العصر الجاهلي، وإن كان ذلك مبطناً في شعور اللاوعي نتيجة قسوة الحياة في تلك الفترة.

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٧

(٢) سبق تخريجه ، ١٩،٣٨

أضف إلى ذلك أن الناقد حاول التعبير عن الصورة التي يريد من خلال استخدامه ألفاظًا تكاد تحمل الأصوات نفسها –أصوات مهموسة رقيقة– (استقرار، صوت، السلام، أخلص، الحكمة) مع تكرار بعض الكلمات التي تحمل الصوت ذاته، والشاعر أيضا استخدام المقاربة على مستوى البنية اللفظية مثل: (علمتم وذقتم) واستخدام الحروف الصوتية ذاتها من خلال تكراره لبعض الكلمات مثل: (تبعثوها تبعثوها، وتضر إذا ضريتموها فتضرم، فتعرككم عرك، تنتج فتتئم)، وهذا التناسق بين الأصوات والكلمات يسهم بدور فاعل في إثراء بنية النص المعنوية من جهة، وإيصال المعنى إلى ذهن المتلقي بصورة غير معهودة من جهة أخرى.

2-ה السياق التجاوري للكلمة :

<u>(أ) نص بدوي طبانة:</u>

يطرح بدوي طبانة نصه النقدي حول قصيدة الحرب بين وجهتين مختلفتين، تنظر كل منهما بمنظور مغاير للأخرى، وفق أبعاد نفسية وحضارية واجتماعية.

والسياق التجاوري في نص بدوي طبانة يبرز من خلال الترادف الذي يمثل البنية العميقة للكلمة في سياق النص ، فقد تردد في نصه السابق ترادفات عديدة على مستوى الخلية اللفظية لكلمة الحرب مثل : (القتال ، سفك الدماء، الخراب، الأهوال ، الدمار ، ترملت النساء ، طعنه طعنة ، تسربل بالدم ، خضبت أرضها بالدماء)، وغيرها من تعبيرات عديدة في النص قد تتقارب في المعنى لكنها ليست متطابقة؛ وهذا نتيجة التفاعل النصي الذاتي الذي يقوم على تفاعل النص مع بعضه البعض مشكِّلا بذلك أبعاده الدلالية المختلفة.

وينبغي أن ننبه إلى أنَّ تلك المترادفات التي جاء بها الناقد تكاد تُشكِّل الرؤية ذاتها لدى الشاعر؛ إذ نجد عنترة بن شداد يقول في بعض أبياته:

جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِل طَعْنَةٍ   بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ

فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ   بَمُهَنَّدٍ صَافِي الحديدة مِخْذَمِ[1]

وفي الأمر إثارة للقارئ ليشعر بمدى أهمية الحرب من حيث تدارك خطرها لا الاحتفاء بها، ويبدو أنَّ للرؤية التاريخية المتشكِّلة لدى الناقد دورا في اعتماد ألفاظ قريبة من اللغة التي جاء بها الشاعر، كما أنَّ فيه أيضا حرصا على المصداقية حتى في نقل مستوى الألم والمشاعر التي يفيض بها النص الشعري؛ لتكون أبلغ في تأدية المعنى المراد ايصاله إلى جمهور المتلقين.

وبين الفعلين (يقرع) و (يفرق) ، والفعلين (يهجم) و (يفزع) علاقة تقابل وتضاد ، إذ تطرح فكرين مختلفين الأول منها حربي ، والثاني سلام واستقرار مفقودان فكان نصه صيحة تجاه تلك الحرب من أجل البقاء وسلامة الوجود الإنساني .

وتبرز المقابلة بين (يفزع لرؤية الدماء) و (يطرب لأصوات السلام) مستخدماً الفعلين (يفزع ويطرب) ليشرك القارئ في استدراك ما بينهما من دلالات يمكنها أن تعطي الانتزاع للحياة من جهة ، والشعور بالنشوة واللذة من جهة أخرى ، ولكن يبقى مكان تواجد الحياتين تحت تينك اللفظين، وعلى القارئ الوصول إليهما، وملأهما بما يستطيع خياله أن يمنحه من رؤى ومعان وإيحاءات.

ومن خلال السياق التجاوري للكلمة عند بدوي طبانة نلمح ذلك التفاعل المباشر مع شعراء قصيدة الحرب ،وكيفية استخدامه لبنى لفظية تتناسب وكل نص شعري رغم اختلاف الشعراء، وطريقة تناولهم للحرب وتفاعلهم معها سلبا أو إيجابا.

(ب) نص يوسف خليف:

يتخلل كل نص أدبي كان أو نقدي عمليات نصية تعمل على إشراف القارئ في نشاطها داخل بنى النص، وتنتج تلك العمليات مجموعاً من الدلالات الظاهرة أو الخفية للنص الإبداعي.

---

[1] سبق تخريجه ، ٤٠

يظهر بعض تلك العمليات عند يوسف خليف في نصه السابق من خلال التكرار الذي طُرح عنده بصورة جديدة جعلت من المؤكد اسماً ومن المؤكد فعلاً ، فحين أورد (انتصاراتها) كررها بصيغة (انتصرت) وحين أورد (الهزيمة) كررها بصيغة (انهزمت) وفي ذلك التكرار لفعلي الهزيمة والانتصار ما يبرهن على توافق الناقد مع الشاعر عمرو بن كلثوم في أهمية تلك الحرب لصقل المجتمع القبلي ودفعه إلى تكوين بناء جماعي كالذي تكون عند بني تغلب .

وفي المعنى نفسه يطرح عمرو بن كلثوم ترادفا مركبا من اسم الفاعل وضمير الجماعة(نا)، وجاء اسم الفاعل معرفا بـ(أل) متصلا في الوقت ذاته بضمير جماعة المتكلمين في إشارة منه إلى وجود عنصري الفعل والاسم المتمثل في ضمير الجماعة(عُصينا، رَضينا ،صُلنا) لتكون النتيجة الفعلية لمثل ذلك التحاد وهو النصر.

ويأتي عنصر الترادف المركب أيضا – إن صحت التسمية–عند الناقد في (نزعة قبلية، عقد فني ، عقد اجتماعي ، الشخصية القبلية) وكلها تدور في المعنى نفسه مع بعض الفوارق المتمثلة في الصفات المستخدمة.

والموقف في نص يوسف خليف حول قصيدة الحرب يجعله أكثر تفاعلاً مع هاء الغائب الذي يعود على ممثل العقد القبلي – حسب رأيه – عمرو بن كلثوم من جهة، وقبيلته من جهة أخرى ، لأن في استخدام ضمير الغائب الذي يعود على مذكور سابق في النص ما يتناسب والعقد الاجتماعي الذي يقوم على الارتباط بين كل جزء وآخر من أجزائه.

والموقف ذاته كان واضحا عند عمرو بن كلثوم ولكن من خلال استخدام ضمير الجماعة (نحن ،نا) مثل :

ونَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا   ونَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا[1]

---

[1]() سبق تخريجه ، ١١٩

إذ جعل من ضمير الجماعة رابطا بينه وبين قومه من خلال استخدام ضمير المتكلم ،وصيغة التكلم تعني الحضور بخلاف (هاء) الغائب التي تمثل عدم الحضور ، ومجيئُها عند الناقد كان لربط الحاضر وكل مايتصل بالمتكلم بالماضي الذي يمثل الجوهر للرؤية الجماعية المتعمقة لدى الشاعر وناقده.

وفي الوقت ذاته يحاول خليف أن يشرك قارئه في ضمير جماعة المتكلمين (نلاحظ) الذي تكرر مرتين في ظل سيطرة (هاء الغائب) التي اعتمد عليها النص خروجاً عن ثنائية (الأنا والآخر) ليأتي الخطاب النقدي أكثر موضوعية في التعامل مع النص الشعري لقصيدة الحرب.

<u>(ج) نص عبد الإله الصائغ:</u>

السياق الذاتي عند عبد الإله الصائغ لم يقف عند السوابق واللواحق بل امتزج ذلك بالسياق التجاوري للكلمة الذي يقوم على تحديد الكلمة ودلالاتها من خلال السياق, والسياق التجاوري للكلمة عند الصائغ تمثل في عدة جوانب ، يبرز بينها عنصر الترادف المتشكل في ألفاظ (الرحى) ، (الطاحونة) ،(الحرب) ، مع ما لها من خلفية دلالية في رؤية الناقد مشكلة قطب الرحى الذي يدور حوله النص .

ونلحظ أن الترادف السابق يظهر بمستوى عميق في بنية النص باعتبارها مفردات تعبر عن حالة شعورية لدى الناقد تجاه الحرب في الشعر القديم .

والحالة الشعورية ذاتها نكاد نلمسها عند الشاعر حين يقول:

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[١]

وقول الآخر:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[٢]

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٨

(٢) سبق تخريجه ، ٣٩

إلا أن النتيجة والحالة الشعورية مختلفتان عند الشاعر عنها لدى الناقد؛فهي تعبر عن نشوة النصر والقوة العظمى عند عمرو بن كلثوم ،وعن قلق على الوجود الإنساني عند زهير بن أبي سلمى ،أمّا الناقد فيقترب بعض الشيء من زهير في التهويل من شأن الحرب وآثارها على الإنسانية جمعاء ؛لذلك أورد تلك المترادفات التي تعبر كل منها عن صورة أعمق من السابقة وإن كانت تدور في الفلك ذاته.

وإلى جانب ذلك الترادف يبرز الفعلان (خفتت) و (تألقت) في صورة تقابلية ، تبعث على الإثارة النفسية التي تسكن مع الفعل (خفتت) لتهب متألقة بصورة فجائية في انتظار ما سيكون بعد ذلك، وهذه الصورة الفجائية نجد صداها عند عنترة حين قال:

هَلَّا سَأَلْتِ الخَيْلَ يَابْنَةَ مَالِكٍ   إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لمْ تَعْلَمِي(١)

ليأتي الجواب الذي يحمل المفاجأة لها ولقومه:

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّني   أَغْشَى الوغَى وأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ(٢)

فالصورة الفجائية عند الناقد تحمل معنى الخوف من المجهول . الحرب ومابعدها . أمّا عند الشاعر فتحمل معنى الطرب واللذة بما تمكن من الوصول إليه، فكان الناس:

يَدْعُونَ عَنْتَرَوالرِّمَاحُ كأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَمِ(٣)

ووظف عبد الإله الصائغ لفظه (التهيؤ) في مسارين متضادين : الأول : (التهيؤ للموت) والآخر (التهيؤ لدرء الموت) وهو مسار يغلب فيه العقل على العاطفة فكان الاستعداد والتهيؤ لتبقى الحياة إما بشرف الانتصار أو بشرف الموت في ساحة القتال وكلاهما حياة.

---

(١) عنترة ، مرجع سابق، ٢٣٠

(٢) سبق تخريجه ، ٣٧

(٣) سبق تخريجه ، ١٢٤

<u>(د) نص أحمد كمال زكي:</u>

استخدم أحمد كمال زكي في سياق نصه التجاوري الترادف المعنوي بين (الكهان) و (الآلهة) لأنهما يمثلان دور البطولة الخارقة في الحياة الإنسانية ، وفي المقابل يأتي (الإنسان المأساوي) – حسب رأي الناقد – الخاضع والمحقق لنبؤات تلك القوى .

وفي إيراده لكلمة (الأمانة) و (الآلهة) في معرض حديثه عن شعر الأيام ما يقوي شدة الأثر النفسي تجاه الحروب وويلاتها.

كما نلمس الترادف المعنوي بين (تراث) و (خلاصة الثقافة العربية الأولى) ، و (الطامسة) و (المنقرضة) ، ونلحظ عملية تسلسل في إرساله لتلك البنى المترادفة إذ يبدأ بتراث ثم يعقبها بما يشبه التعريف : خلاصة الثقافة العربية الأولى ، ليكون ذلك التراث عبارة عن آثار ماضية و طامسة أو منقرضة) وكأنه يلفت نظر القارئ إلى رغبة الإنسان في جعل الحرب جزءاً من الماضي وإن كان ذلك على المستوى النفسي لا الواقعي.

غير أن أحمد كمال زكي لم يورد شاهدا على ذلك من نصوص قصيدة الحرب في المعلقات ،إلا أنه يمكن تلمس ذلك عند زهير بن أبي سلمى الذي كان يتوق إلى جعل الحرب جزءا من الماضي على المستويين النفسي والواقعي،مستخدما أسطورة قديمة لازالت باقيةً في أذهان الناس وذهن الشاعر الذي اصطدم بذلك الواقع المرير:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُم كأَحْمرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ[1]

ورغم حقيقة القصة وواقعيتها وقدم زمنها إلا أنها أُعتبرت أسطورة عند الجاهليين . ويعلم المتلقي ماتعنيه الأسطورة للإنسان الجاهلي . ويكفي الشاعر أنه اجترها في

---

(1) سبق تخريجه ، ١٢١

نصه ،وهذا ينبئ عن تصور عميق وفكر بعيد تجاه الحرب ومايمكن أن تحدثه بالإنسان والوجود.

وأبرز الألفاظ التي تكررت في نص أحمد كمال زكي هي لفظة (الأيام) مع مالها من خلفية دلالية في رؤية الناقد تشكل بدورها محوراً يدورحوله النص ، وتتكرر في مواضع أخرى من النص مضافة إلى عنصر آخر يجعلها أكثر دلالة وأعمق بنية (شعر الأيام، ملاحم الأيام).

ويمكن إدخال لفظتي (الكاهن) و(الملك) ضمن الترادف على سبيل المعنى لا اللفظ ، فكلاهما يحمل معنى القوة والجبروت ، وكلاهما يحمل القدرة على منح النص سمة الانفتاح وبعد الدلالات مقارنة بما تعنيه الكلمتين من معان سواء على مستوى اللفظ أو المعنى.

ويستخدم الناقد نعت (الخرافي) لوصف القصص وكأنه يريد أن يلفت نظر القارئ إلى أن الخرافة والأساطير ليست إلا قصصا أُصدرت عن ثقافات وحضارات فكرية ونفسية عاشتها الأمم في الأزمنة الماضية .

كما يشرك أحمد كما زكي قارئه في ضمير جماعة المتكلمين (يطالعنا) ، إلا أن المتكلم الفرد يسيطر على النص (جاعلاً، أصل ، أذكر) إيماناً منه بما تشكله الأساطير من أهمية بالنسبة لشعر الأيام.

<u>(هـ) نص عبدالقادر عبد الحميد زيدان</u>

وتظهر بعض العمليات السياقية عند ناقد آخر هو عبد القادر عبد الحميد زيدان لنص قصيدة الحرب في الشعر الجاهلي من خلال اعتماده على نص قصيدة الحرب عند عنترة بن شداد الذي وجد فيه النموذج الأمثل للحديث عن قضية الشاعر والقبيلة من وجهة نفسية.

وأولى تلك العمليات عنده أسلوب التكرار باستخدام أدوات الربط التي يمكنها أن تسهم في إبعاد رتابة التكرار عن المتلقي من جهة وربطه بالنص من جهة أخرى (فالحرية , للحرية , والحرية) وذلك ضمن فقرة مكونة من سطرين فقط ؛ وكان بإمكانه التعبير عنها بواسطة الضمير إلا أنه أراد التأكيد على ذلك المطلب النفسي عن طريق إعادتها أكثر من مرة.

كما يبرز الترادف المعنوي عند الناقد من خلال بنية تستخدم الجمل المترادفة المعنى بدلا من الألفاظ المفردة مثل: (الحرية الحقيقية , يجد للحياة معنى , أن يكون على اتفاق مع الحياة) فتلك كلها تعبيرات تدور في فلك الحرية الحقيقية التي يحتاجها الشاعر ويريد ناقده وجودها في العالم والحياة من حوله ؛ وهنا توافق بين الشاعر وناقده على الحاجة النفسية لمثل تلك الحرية التي أصبحت مفقودة بفعل الإنسان مع اختلاف في الأسباب والأهداف المؤدية إلى ذلك.

وحتى يؤكد الناقد رؤيته النفسية استخدم كلمة (خضوع) وأكدها من خلال المصدر (خضوعا) وتأكيد الفعل المضارع بالمصدر فيه اجتماع لدلالتي الاستمرار والثبوت ثبوت الأثر والألم النفسي . واستمرارية الحدث البطولي الناتج عن ذلك الأثر لتكون النتيجة:

ولَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَها   قِيلُ الفَوَارِسِ ويكَ عَنْتَرَ أقْدِمِ[١]

معتمدا فيها الشاعرأيضا على استخدام أسلوب التأكيد من خلال لفظتين مختلفتين تحمل الأولى معنى (الدواء ،وتشفى من غيظه) والثانية معنى(برأ ونقى وأشفى) ويبدو أن الذات الإنسانية والحائرة تستخدم أسلوب التأكيد كنوع من المعالجة النفسية التي قد تسهم بدور فاعل في تعميق الثقة به من قبل متلقيه.

---

[١]() سبق تخريجه ، ٣٧

١-٢ التفاعل النصي الخارجي :

(أ) نص بدوي طبانة:

عند التحول إلى دراسة نص بدوي طبانة ونصوص النقاد الآخرين تحت مفهوم التفاعل النصي الخارجي نجد مصطفى صادق الرافعي الذي يقول في معرض حديثه عن معلقة زهير بن أبي سلمى : " ويذكرهم بالحرب ما علموا وذاقوا ، ويصفها لهم وقد لحقت وأنتجت كل غلام أشأم ، وأغلت ما لا تغل قرى بالعراق من قفيز ودرهم ، ثم ذكر ما جره عليهم حصين ، وتخلص من ذلك إلى الذين تحملوا الديات ووطأوا أكناف المكارم لهذه المغارم ، فوصف كرمهم وعزهم"[1]

فطبانة عمد إلى استخدام أسلوب السرد من خلال استخدام الأفعال في بداية كل جملة ليجعل الأحداث تسير في سلسلة مترابطة ،كل حدث هو نتيجة لحدث سابق عليه،وكذلك الأمر عند الرافعي ،إذ تجد الأفعال التي تتفاوت زمنيا بين الحاضر والماضي (يذكر ،يصف، ذكر، تخلص، وصف ، تحملوا)لتتناسب والاتجاه التاريخي في دراسة النص.

وقد سلك الرافعي المنحى الذي سار عليه بدوي طبانة حين جعل ألفاظ نصه تحكي الواقع كما حدث أو كان في النص الشعري ؛حفاظا على الرؤية التاريخية من جهة وعلى المصداقية في نقل الحدث من جهة أخرى،فكلا الناقدين لم يبحثا عن الإثارة والتشويق في طرح الرؤية ،وإنما كان الهدف رؤية الواقع الجاهلي بصورته الحقيقية ليكون شاهدا من الواقع على عظم تأثير الحرب على الوجود الإنساني.ولاننسى مايحمله ذلك الواقع من مادة خصبة سواء على مستوى النص الشعري أم على مستوى النص النقدي ،وللمتلقي تأويله وتفسيره بماتسمح به رؤيته التكوينية، وبما يسمح به وعيه بالموضوع .

---

(١) الرافعي ، مصطفى صادق ، تاريخ آداب العرب،(لبنان:المكتبة العصرية،١٤٢٣-٢٠٠٣)، ٢١٦

ونلحظ أن كلا الناقدين استخدم كلمة (الحرب) معرفة بـ(أل) بحيث تُحيل (أل) التعريف إلى جوهر النص الشعري والنقدي بصيغة مباشرة وواضحة للمتلقي ؛فكلا النصين يتوجهان إلى الحرب ومايترتب عليها من آثار الهدم والفناء.

ونرصد تفاعل الآخر (المتلقي) مع النص عند ناقد آخر وهو علي الجندي في كتابه (في تاريخ الأدب الجاهلي) إذ يقول : " ثم أخذ عمرو يعرض مفاخر قومه وأمجادهم وعزتهم آباءهم وأسلافهم السابقين من ذوي الشهرة والحسب ، ثم وجه الحديث إلى بني بكر خصوم قومه محذرًا ، واستمر في فخره القبلي إلى آخر القصيدة.

وأما الحارث بن حلزة .. وأخذ يعرض أمجاد قومه ، ثم انتقل إلى تحقير خصومهم ، فسند مخازيهم ، وما حاق بهم من الهوان في تهكم وسخرية ، ثم ذكر مواقف معينة عظيمة لقومه تدل على علو شأنهم " [1] وهو تفاعل على مستوى المنهج واللغة وإن لم يصرح الجندي بذلك إلا أننا نجد رؤية تكمل أو تفسر ما كان عند طبانة دون أن يكون هناك إضافة أو تجديد في طرح الرؤية ومناقشتها إلامايذكر من استخدامه لبعض الدلالات مثل (تهكم وسخرية) ليوضح بها الهيئة الحربية التي رسمها الشاعر في بعض صوره.

ولعل لمباشرة النصين فيما تناولا من مواضيع ، وللأسلوب اللغوي الذي نوقشت من خلاله تلك الموضوعات الأثر الأكبر في التقارب المنهجي الذي عني بالسرد التاريخي لما يحويه النص من معلومات أكثر من عنايته بالنص الأدبي ذاته، وهذا يجعلنا نقول بتداخل أو تناص الكثير من النصوص النقدية مع النصين السابقين .

---

(1) علي الجندي ، في تاريخ الأدب الجاهلي،مرجع سابق ، ٣٣٢.

(ب) نص يوسف خليف:

كل نص إبداعي يترك له أثرا في ذهن القارئ ، ويمتد هذا الأثر إلى نص آخر يتداخل مع النص السابق توافقا أو تنافرا أو إكمالا لرؤية سابقة ، فيبقى ذلك النص الناتج عن التأثر بالآخر عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات والنصوص السابقة واللاحقة التي لا مناص للفكاك منها ، وهذا يقتضي وجود تفاعل نصي خارجي بين كل نص وآخر، بين نص خليف ونصوص أخرى.

وعند الحديث عن نص يوسف خليف المتعلق بالحرب في معلقة عمرو بن كلثوم، سنجد أنّه من الصعوبة تحديد نص بعينه يمكن أن يكون مصدر تأثير أو تأثر على خليف ومنه ، وذلك لعدم إشارته إلى أي نص نقدي يمكن اعتباره مرجعاً له، كما أنه سلك المنهج الوصفي في قراءته ، فهو يصف دون تحليل أو توجيه أو رفض ، وإنما يعرض لنا الظاهرة كما يراها واصفاً إياها من منطلق رؤيته وأسلوبه في التعامل مع النصوص.

لذا يمكن القول إن خليف قد تفاعل مع النص الشعري لمعلقة عمرو بن كلثوم بصورة مباشرة ، فمن يقرأ نصه – أي الناقد – يجد العلاقة بينه وبين معلقة عمرو بن كلثوم تقوم على الارتباط المباشر الذي يربط نصاً شعرياً بآخر نقدي ، ليتفاعل معه ، ويتأثر به.

ورغم مباشرة نص يوسف خليف إلا أنه يمكنك أن تجد الآخر المتأثر به ، فيبرز التناص بين قراءة يوسف خليف وحسني عبد الجليل يوسف ، إذ تجد الأخير يطبق ذات المنهج في نص الأول دون أن يكون هناك إضافة أو تعديل لها.

وقد اعتبر حسني عبد الجليل يوسف أن " البطل الحربي الجاهلي هو الذي امتزجت داخل نفسه وشعوره قيم قبليته الاجتماعية بالقيم الحربية القتالية واتخذ من سلاحه رمزًا لنفسه ولتلك القيم، التي ملكت عليه نفسه وجعلته مجبرًا لا شعوريًا على تنفيذها .. يقول عمرو بن كلثوم :

لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَضْحَى عَلَيْهَا   وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِيْنا[1]" [2]

إن حديث الناقد – أي حسني عبد الجليل – يشتمل على بعد يكمل الرؤية في نص يوسف خليف ، ذلك أن حسني عبد الجليل يجعل من اعتناق الشاعر للقيم الاجتماعية الحربية اعتناق للعقد القبلي وأن سلاحه ليس إلا رمز لتلك النفس المتعايشة مع القبيلة.

وحسني عبد الجليل يمنح صفة البطولة لمن يوثق رباطه برباط القبيلة لا يخرج عنها ، بل كل حروبه وقتاله ليس إلا خدمة للقبيلة مستشهداً على ذلك بعمرو بن كلثوم وهو الشاهد نفسه عند يوسف خليف، كما أكثر خليف من ذكر الألفاظ المعبرة عن العقد القبلي في حين إضافة كلمة (قيم) إلى (القبيلة) عند حسني عبدالجليل ،ولم بكتف بذلك بل نعتها بالاجتماعية وكأنه تصريح بأهمية الرؤية الاجتماعية ومكانتها على الصعيد الأدبي والحياتي.

كما أن حسني عبد الجليل نعت البطل بـ(الحربي الجاهلي)وهو تخصيص لصورة البطل عنده ؛لأنّه ارتبط بالعصر الجاهلي زمنيا ،وبالحرب مقياسا لبطولته ،ورغم وجود الصفتين السابقتين (الحرب والجاهلي) إلا أن الشاعر أو البطل استطاع أن يمثل عقدا فنيا اجتماعيا لم يتمثل لأحدٍ غيره في العصر الجاهلي.

والصورة الاجتماعية التي تمثلت عند خليف في (ضمير الجماعة وألف الإطلاق) تمثلت عند حسني عبد الجليل في (امتزجت) التي عنت كل اتصال أمكن تحقيقه بين الشاعر وقبيلته فكان الامتزاج والخلط الذي استحال معه فصل أحد الجزئين عن الآخر نتيجة ذلك الوثاق المعنوي.

([1]) سبق تخريجه ، ٣٧

([2])حسني عبد الجليل يوسف ، مرجع سابق ، ١٢٢

هذا وتبرز ذاتية الناقدين في كلا النصيين باتباعهما أسلوب الوصف دون الخروج بالنص إلى رؤية جديدة تبحث في الجذور والمسببات ، وتكشف الدلالات ما خفي منها وما ظهر .

وتبرز صورة أخرى من صور التناص مع نص يوسف خليف عند نوري حمودي القيسي الذي يقول في ثنايا كتابه (الفروسية في الشعر الجاهلي):"وقد قام الفخر على الفضائل الاجتماعية التي أقرتها الحياة العربية القديمة ... ولقد تمثلت هذه القيم بجلاء في الشعر الجاهلي ، وفي أحاديث الشعراء فعمرو بن كلثوم الشاعر المعروف ، يبدو في معلقته مفتخرا بنفسه وقومه ، متباهيا بشجاعتهم وأيامهم التي امتلأت بالقتل والدماء، وعصيانهم الملوك إذا تجبروا وطغوا ، والثورة عليهم وقتلهم حتى هابتهم الجزيرة وخشيت سطوتهم قبائلها . ثم ينتقل إلى ذكر أبائه وأجداده الذين زخر التاريخ ببسالتهم وبلائهم، والذين يطعمون في كل وقت , وينتصرون في كل حرب، ويمنعون كل ما يريدون ... فيقول:

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيْضًا وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رُوِيْنَا(١)

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا المَلكَ فِيهَا أَنْ نَدِيْنَا(٢)

... لقد كانت صيحات الشعراء تجد ميلا عند أفراد القبيلة ، فتتجاوب أصداء هذه الصيحات في نفوسهم ، وتتردد على ألسنة أبنائهم ، لأن ذكرها فخرا لهم ، كما جرى لمعلقة عمرو بن كلثوم التي حفظها أبناء عشيرته كلهم ، وكانوا يتداولونها شفاها حتى هجوا بذلك"(٣)

---

(١) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣١٨

(٢) سبق تخريجه ، ٣٩

(٣) نوري حمودي القيسي , الفروسية في الشعر الجاهلي , ط١، (لبنان: عالم الكتب ،١٤٢٥_٢٠٠٤)، ١٧٢_١٧٤

فالقيسي استخدم تركيب (الفضائل الاجتماعية) ونسب الحكم في نعت الفضائل بذلك الوصف إلى الحياة العربية القديمة، وحين جاء إلى استشعار ذلك القيم لم يجد أفضل من نص قصيدة الحرب عند عمرو بن كلثوم كشاهد حاضرفي كل زمان ومكان على أهمية تلك الفضائل كونها مثلت القبيلة بكاملها لا فردا من أفرادها.

وهذا ما أكده يوسف خليف في نصه السابق ، لتأتي رؤية القيسي امتدادا للرؤية الاجتماعية عند خليف.

وتقوم آليات التفاعل بين النصين على إسهاب كل منهما في الحديث عن القيم الاجتماعية التي عبر عنها عمرو بن كلثوم بصيغة الجمع ، وعلى التركيز على ضمائر الغائب الدالة على الجمع من جهة (شجاعتهم ، أيامهم ، قوتهم) و واو الجماعة من جهة أخرى (تجبروا ، طغوا ، ينزلون ، يسخطون، غضبوا) وينبغي أن نلاحظ أن كلا من الضميرين يعبران عن الجمع لأنها حسب رأي الناقدين يعبران عن المجتمع ليتوافق التحليل والرؤية الاجتماعية.

(ج) نص عبد الإله الصائغ:

يبرز التناص بين قراءتي الصائغ والقيسي مع أن الأول لم يصرح بهذا التأثر إلا أنه سار في نفس الاتجاه الذي عرضه القيسي في قوله : " وعند محاولة مقارنة بين حقيقة الحرب والصور التي شبهت بها في كل مرحلة تتوضح قدرة الشعراء على هذه الاستعارات ، وحكمتهم في صياغتها ، ومعرفتهم بما يمكن أن تؤديه كل منهما في مجال المواجهة وقد دفعهم هذا إلى أن يحسنوا الاختيار فالحرب عندهم طاحنة تهلك الناس وتبيد البشر وتفتق الجمع وتسحقهم فتجعلهم طحيناً مبدداً ... وفي أبيات عمرو بن كلثوم إشارة صريحة إلى ذلك حيث يقول:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[١]

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٩

أو كقول زهير بن أبي سلمى:

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[1]"[2]

فالحرب عند الصائغ (طاحونة كبرى)، وعند القيسي (طاحنة تهلك الناس)،فكلا الناقدين استخدم لفظة(طاحنة) في الإخبار عن الحرب، أمّا وصفها فكان باسم عند الصائغ ، وبفعل عند القيسي، وفي الاسم دلالة الثبوت، وفي الفعل(تهلك) دلالة الاستمرار، واجتماع الدلالتين يبين شدة تأثير الحرب على الشعراء وعلى الناقدين.

كما استخدم الناقدان الأبيات ذاتها في دراستيهما الفنية ؛ وهي إشارة واضحة إلى دور عملية التفاعل النصي في إثراء النص الإبداعي.

إلا أن تعامل الصائغ مع النص كان بصورة أكثر تحديدا وتوضيحا ، إذ طور في الأمر حين استخدم بنية (الصورة الذهنية) كتشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع بصياغة جديدة، يمكنها أن تثير خيال القارئ ليسهم بدور فاعل في المشاركة الجادة في تفتيق بنية النص ، وإبراز ما تخفيه تلك الصورة الذهنية من دلالات وإيحاءات متعددة.

واستمد الناقد بنيتة السابقة – أي الصورة الذهنية – من العالم الحربي الذي تكتظ به نصوص الشعراء في العصر الجاهلي لتكون رحى تارة وأنثى شريرة مرة أخرى، وقد تمثلت الصورتين في بيت زهير الذي يقول :

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[3]

---

[1]() سبق تخريجه ،٣٨

[2]() القيسي ، شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري ، ٨٤–٨٥.

[3]() سبق تخريجه ، ٣٨

وتنوع تلك الصور يؤكد حقيقة التأثير النفسي الذي يشعرون به تجاهها, وإن كان بعضهم قد عبّر عنها تحت تأثير الفخر بها كعمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد،إلا أنها تبقى النقيض المباشر للحياة التي يبحث عنها الإنسان الجاهلي من وراء تلك الحروب .

ويستحضر كلا الناقدين بنية (الاستعارة) إيمانا بما للشاعر من سلطة تمكنه من التمرد والخروج عن البنى المباشرة والمألوفة إلى بنى إبداعية أكثر دقة، تجعل من القارئ شريكا في عملية خلق النص من جهة، وإيمانا بما يمس "الخيال الابتكاري حيث يؤلف الأديب من العناصر المعروفة من قبل صورة جديدة"(١) وحين توظف الكلمة مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب.

(د) نص أحمد كمال زكي:

يرى عبد الفتاح محمد أحمد في كتابه (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية) عن قراءة أحمد كمال زكي لشعر الأيام قراءة أسطورية وأعاد نص أحمد كمال زكي بقوله :"ويقف الدكتور زكي ببحثه أول ما يقف عند شعر الأيام بكل تكوينه الثقافي ويذكر وراء تقديمها أسبابا لها وجاهتها ، فهي تراث نبع من الضمير الجاهلي بشتى تكويناتها الاجتماعية ، كما أنها تتضمن خلاصة الثقافة العربية الأولى ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي زاخرة بآثار الشخوص الأسطورية المنقرضة والبلدان الطامسة ويتحدث عن تركيز الأيام على الأبطال والملوك والكهان وقرنها بين الملوكية والكهانة واعتقاد القوم أن الملوك لا يموتون وإذا قتلوا فإن دماءهم تشفي الكلبى والمخبولين وعليه قول المتلمس:

من الدراميين الذين دماؤهم　　شفاء من الداء المجنة والخبل(٢)"(٣)

---

(١)مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية : ٣٩.

(٢) سبق تخريجه ، ٦٩

(٣)محمد عبد الفتاح أحمد, المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي،ط١،(لبنان:دار المناهل،١٤٠٨هـ-١٩٨٧م)، ١٨٦.

وقد اتبع عبد الفتاح محمد أحمد المنهج الوصفي في قراءته لنص أحمد كمال زكي، واستخدم الأفعال (ويقف ، ويذكر ، ويتحدث ، ثم ينتقل ، ويدع ، ثم يصل) التي تمثل المنهج الذي سلكه الناقد – عبد الفتاح أحمد – في قراءته للنص دون أن يخرج منه صياغة جديدة أو رؤية مستقلة سواء أكان ذلك بالقبول للنص أو الرفض له ، ما يعني أنه تفاعل مع نص أحمد كمال زكي تفاعلا سلبيا يقوم على الاستشهاد بالنص دون أن يضيف له.

ويبدو أن كلا الناقدين قد وجدا أن البيت السابق يمثل الرؤية الأسطورية في شعر الأيام في أكثر من جانب، فالبيت يجمع بين الموت والحياة ،ويقرن الشفاء بوجود الدم ، والدم لونه أحمر، والأحمر يثير "روح الهجوم والغزو والثأر, ويخلق نوعا من التوتر العضلي، كما أنه مثير للمخ وله خواصه العدوانية...كما أنه يبعث على البهجة والانشراح لكونه من الألوان الساخنة "[١]، فالقول السابق يجمع بين متناقضين: هجوم وعدوان من جهة، وبهجة وانشراح من جهة أخرى، والحرب كذلك عند الإنسان الجاهلي.

ويقترب من بيت المتلمس السابق ما نقله إبراهيم محمد علي عن (جيمس فريزر) من أن الدم يقدم للميت "كغذاء على أمل عودته للحياة مرة أخرى واحتياجه للدم، وبخاصة أن الدم كان يُقدم غذاء للمرضى"[٢]. ولعلاقة الدم بالحرب؛ ارتبط اللون الأحمر أسطوريا بالحياة عند شعراء الحرب في المعلقات كقول عنترة بن شداد:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهمْ بِثُغْرَةِ نِحْرِهِ   وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ[٣]

وقول عمرو بن كلثوم:

---

[١]() إبراهيم محمد علي، اللون في العشر العربي قبل الإسلام وقراءة ميثولوجية، ط١،(لبنان: جروس برس، ٢٠٠١): ٥٧-٥٨.

[٢]() المرجع السابق: ٦٥.

[٣]() سبق تخريجه ، ٧٧

بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضًا وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رُوِينَا[1]

وكأن البطل يسعى للحصول على جزء ولو بسيط من الدم يعود به إلى قومه سواء أكان ذلك على فرسه أو على رايات الحرب ؛فيشعر بالفخر والحياة من جهة ، ويروي الحاجة الكامنة في نفسه إلى الحرب من جهة أخرى.

(1) سبق تخريجه ، ١٣٩

المبحث الثاني: البنية النصية

كل نص عبارة عن وحدة كلامية تامة ، يحققه المتكلم بهدف معين وفي إطار معين [1] ، وتضم تلك الوحدة الكلامية الكثير من التساؤلات التي تبحث عن إجابة تعطي دلالات مميزة للنص ، وتقتضي تلك التساؤلات وجود شبكة من العلاقات القائمة بين بنى النص ، والتي تتمحور كلها حول بنية مركزية للنص، تعطي المفتاح الرئيس في الوصول إلى أبعاده المتعددة من خلالها.

وهذا يُحمِّل كل نص بنية نصية يدور حولها النص وتتفرع من خلالها الدلالات والمعاني ، وتلك البنية عرَّفها مراد عبد الرحمن بأنها " البنية المركزية التي يدور حولها النص ويشكِّل أبعاده من خلالها " [2] ، وقسمها إلى ثلاثة أقسام هي : البنية النصية الداخلية ، والبنية النصية الخارجية ، والبنية النصية الدلالية .

أما المبحث هنا ضمن التشكيل النصي لقصيدة الحرب فإنه سيتم دراسته من خلال قسمين :

١- البنية النصية السياقية.

٢- البنية النصية الدلالية.

ويُعنى بالبنية النصية السياقية البنى الداخلية للنص التي تشكِّل العلاقات الداخلية بين وحدات العمل الفنية، سواء أكان ذلك على مستوى الكلمة أو الجملة، في محاولة لاستكشاف الدلالات الكامنة في النص.

فالكلمة أو اللفظة تحدد قيمتها بحسب " مواقع الكلام ، ومتصرفات مجاري النظام "[١] ومن ثم " فإن إحدى اللفظتين قد تنفرُ في موضعٍ وتزِلُّ عن مكان لا تَزِلُّ عنه اللفظةُ الأخرى "[١].

---

[1] زتسيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص ،ط١، ترجمه وعلق عليه : سعيد حسن بحيري، (القاهرة:مؤسسة المختار،١٤٢٤- ٢٠٠٣) ،٥٣ (بتصرف)

[2] مراد عبدالرحمن مبروك،النص الأسطوري والاتصال الأدبي،مرجع سابق:٧٥٠

[١] الباقلاني ، إعجاز القرآن ،ط٧، تحقيق: السيد أحمد صقر، (مصر:دار المعارف،١٩٧٧) ،١٨٤

إذن دلالة الكلمة تتضح من خلال دلالتها السياقية حين تتكيف خلال أشكال عديدة مع ما يسبقها ويلحقها؛ لتنتج ما لا يعد من الدلالات الإيحائية .

أما البنية النصية الدلالية فتُعنى بالبعدين الاجتماعي والنفسي من خلال " البنية المركزية ذات الدلالات الإيحائية والرمزية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي والنفسي "(٢) وهذا يعني أن علاقة النص بالمجتمع والعصر الذي هيأ لظهوره، يمكن أن يسهم في تفسير النص، وكشف دلالته الخفية التي يطرحها لنا، سواء من حيث البنية السطحية، أو البنية العميقة للنص .

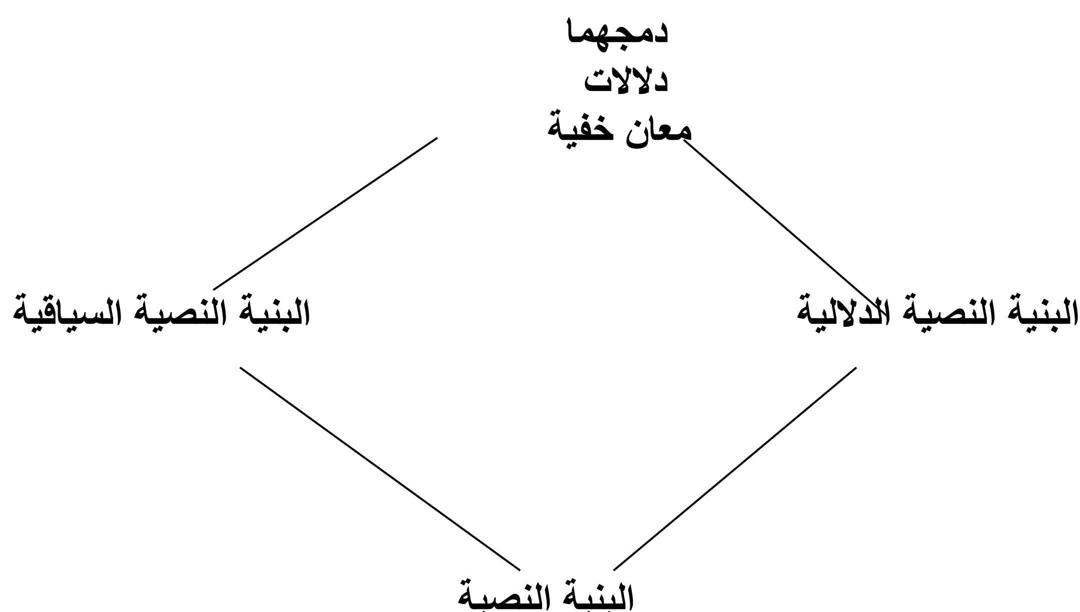
وباعتبار النص بنية دلالية، فهناك دلالات متعددة بحاجة إلى تفاعل بين عالمين مختلفين متباعدين : عالم الكاتب الذي ينتهي بنص مبني لغويًا ومعنويًا ، وعالم القارئ الذي يتفاعل مع النص بواسطة القراءة، في غير ارتباط بزمن محدد لقارئ معين ، " إن عملية القراءة تسير في اتجاهين متباينين ،من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.فبقدر مايقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص.وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي ، تتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص .عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها . لامن حيث أن النص قد أُستقبل، بل من حيث أنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء ".(٣) وقبل الشروع في الجانب التطبيقي من هذا المبحث، ينبغي أن ننبه إلى أنه ستتم الدراسة فيه من خلال دمج العنصرين معًا البنية، النصية السياقية و البنية النصية الدلالية؛ لعدم انفصالهما في مبنى النص النقدي ومعناه ، كما أنَّ في دمجهما معًا خدمة للنص من حيث ربط السياق بالمعاني الدلالية مباشرة، دون تقسيم أو إحداث نوع من الفصل بين السياق ومعناه.

---

(١)المرجع السابق

(٢)مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي،مرجع سابق: ٧٥٣

(٣)ماجد ياسين الجعافرة،التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي،٥٩



البنية النصية السياقية :

(أ) نص بدوي طبانة:

يسير نص بدوي طبانة في اتجاه يبدأ من الكل وينتقل للأجزاء، والكل هنا هو البنية الكلية للحرب، ويتفرع عنها عدة بنى تقوم على التضاد الذي شكَّلته أهمية الحرب لكل فرد.

وفي معرض رؤيته التاريخية يستدعي بدوي طبانة واقعتين تاريخيتين، تتعلق بعنترة وزهير من جهة، وبعمرو بن كلثوم من جهة أخرى، فكانت بنية (حرب داحس والغبراء)، و(حرب البسوس) لتتحول النصوص إلى نصوص مفتوحة على أبعاد وحوادث تاريخية، يمكنها أن تسهم في منح النص المغايرة والحركة ، وعندما استدعى الناقد تلك البنية التاريخية أوجَدَ في نصه بنى تتفرع عنها كـ : (أسماء المواقع، أسماء رجالاتهم) مما يوحي بتوجه قرائي يقوم على المعرفة بما يحيط بالشاعر وعصره من مؤثرات، لكشف جوانب الغموض فيه، وغاب عنه أن" الكاتب في عمله الأدبي ينقض نفسه ، ويتجاوزها وليكون بالقدر ذاته ينفي صحة الواقع

المحيط به بإيعاز من الرغبة والأمل والغضب، فالإنسان وهو يصبح مؤلفًا لهذا العمل الأدبي يصير إنسانا آخر يختلف عما كان من قبل"[1]

ويرسل بدوي طبانة الجمل في نصه بصيغة إخبارية؛ لأنها معلومات مباشرة باستخدام أدوات الربط (و ، أما)، وبصورة لا يمكن أن تُحَدَّد معها جملة أساسية تقوم عليها بقية البنى في النص .

كما وظَّف أسماء الإشارة (وبذلك ، ومن هذا ،) كنوع من التجديد في استخدام أدوات الربط، قاصدًا إلى عدم إشعار القارئ بالرتابة والملل.

ويمكن القول أنَّه قدم جملتين تمثلان التوجه الضدي عند طبانة إذ يرى أن (الأول صور نفسه في صورة الفارس الجريء المغامر ... أما الآخر فإنه يفرق لأهوالها ، ويفزع لرؤية الدماء تتقاطر ...) ، ونلحظ أنه أخبر في الجملة الأولى بجملة فعلية، أما الثانية فقد أخبر عنها بجملة اسمية مؤكدة بـ (إن)، وكأنه يشير إلى واقع الحياة وما تشكله الحرب فيها عبر الأجيال المختلفة ، وعلى الواقع المرجو تحقيقه في الثانية فجاءت الجملة لتأكيده.

(ب) نص يوسف خليف:

تشكلت البنية المركزية في نص يوسف خليف في كلمة (القبيلة) إذ يجعل منها بنية محورية تدور حولها كل بنى النص ، فكانت تلك البنية الأصل الذي تفرعت منه كل البنى ، ولم تكن الحرب إلا خدمة لتلك البنية.

واستخدم صيغة المبالغة في الوصف (أصبر، أمنع ، أوفى)، إضافة إلى اسم الفاعل (المانعون ، القادرون ، الصاخبة)، ونلحظ أنها أوصاف تتصل بالقبيلة بصفة مباشرة من خلال استخدام ضمير الجماعة الذي يعود عليها ، وفي استخدام صيغة المبالغة واسم الفاعل نوع من التناسب اللفظي والمعنوي، وصيغة المبالغة يعني أنهم لم يفتعلوا الصبر أو الوفاء قوة وعنوة، وإنما الصفة بذاتها موجودة

---

(1) بارت ، رولان وآخرون ، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي،٩١

فيهم، فكانت أقوى في أداء المعنى، أما اسم الفاعل فقد وظَّفه – أي الناقد – في التعبير الذي يخدم الحرب ، فهُم من فعل القتال والحرب، وهم من يمنعها وذلك يتناسب مع الوضع الاجتماعي والسياسي لقبيلة عمرو بن كلثوم .

كما يبرز تأثير البنية الاجتماعية في نص يوسف خليف من خلال مفاهيم تبدت في النص، تتعلق بالمجتمع والسياسة كـ(النزعة القبلية ، الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها ، قومه ، الشخصية القبلية) وقد وجدت رؤيته الاجتماعية صداها في صراع قبيلة تغلب مع الآخر.

وعندما يضَمِّن خليف نصه بنية (الشخصية القبلية فإنما يتوافق والمنهج النقدي الذي طبقه في هذا النص .

وإلى جانب تلك البنى اللفظية، يسيطر على نص يوسف خليف تلك الجمل الفعلية الإخبارية التي تعتمد الأسلوب الوصفي لشاعر القبيلة، وأهميته القبلية، مستدلا على ذلك بعمرو بن كلثوم شاعر تغلب، ويرتكز النص على بنية سياقية متمثلة في قوله:(..فكان بحق شاعر تغلب الناطق بلسانها المتحدث باسمها) وأخرى تقول:(ما من شك أن شاعر تغلب العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التي تنتهي بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة " نا" الذي يتيح له متنفسا واسعا لحديث الشخصية القبلية الذي نظم فيه معلقته ليسجله فيها) .

ونلاحظ أن تلك البنية السياقية قد استغرقت من الناقد جملة طويلة للإفصاح من خلالها عن الموضوع الأساسي في النص.

وتخلل تلك الجملة أسلوب القصر الذي يُطرح من خلاله رؤية الناقد الاجتماعية حول شاعر تغلب ممثل العقد الاجتماعي، حسب رأي يوسف خليف، وفي إطالة الجملة وصولا إلى المعنى الذي أراده ما يرمز إلى عراقة ذلك العقد الاجتماعي المتمثل في قبيلة تغلب وشاعرها.

وما عدا ذلك تكاثفت الجمل القصيرة لتشكل البنية المعنوية المطروحة في ثنايا النص، من خلال استخدام أدوات الربط التي قامت على الواو وثم وأو إلى حد كبير ، وفق تسلسل منطقي يقوم على أداء الأهم فالمهم .

(ج) نص عبد الإله الصائغ:

تتمحور البنية الداخلية لنص عبد الإله الصائغ حول كلمة (الحرب)، ويتضمن النص عدة بنى داخلية تدور حول بنية الحرب ، فبنية (الرحى) – باعتبارها بنية فرعية– تتعلق بالحرب ، وبنية (طاحونة) التي تمخضت عن الرحى.

وتعبِّر بنية الرحى أو الحرب عن واقع سياسي ينم عن إحساس بالانتصار الأبدي، وضخامة الحدث والإعلان أو الترويج لمنطق القوة التي لا تقهر عند عمرو بن كلثوم ، وعن بعد اجتماعي نفسي، يتسم بالألم والجزع لحقيقة تلك الحرب عند زهير بن أبي سلمى .

وتتطور بنية الحرب لتقترن بها بنية مجاورة في النص تتمثل في بنية (عرك) التي تقضي على البشر ، وتختلف بنية العراك عن بنية الرحى بين كل من عمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى ، فعند الأول هي مضافة إلى (نا) المتكلمين ، وعند زهير هي مضافة إلى الرحى وهي شيء محسوس .

وفي اختلاف المضاف إليه اختلاف في الفاعل؛ لأن الأول (رحانا) اعتنق الحرب باعتبارها دلالة الوجود ، أما الثاني فقد أراد التنبيه على خطر الحرب، والإحساس بقيمة الوجود الإنساني الذي لا يستقر إلا في ظلال الأمن والسلام.

كما يبرز في النص تلك الجمل الاسمية (الحرب طاحونة كبرى ، الموت مشاب بالحياة ، الفارس ملتحم بالفرس، طلب الموت في الجالدة يدرأ الموت وطلب النجاة مدعاة لانحسارها..) وكلها تدور في ذلك النص النقدي لقصيدة الحرب الذي اعتمد فيه على الوصف وإن بصيغة فنية خالصة .

وإلى جانب تلك البنى يبرز في نص عبد الإله الصائغ جملة (الحرب طاحونة كبرى) لتحتل الموضوع الرئيس الذي يدور حوله النص ، ومن ثم تتوالى الجمل القصيرة بعد ذلك لتفسيره فتكون بنية (طحينها الرجال) وفي استخدامه لكلمة (طاحونة) نقل اللفظ من دلالته المعروفة إلى دلالة رمزية، تحمل أبعادا يمكنها أن تفاجئ المتلقي، وتثير في ذهنه من الإيحاءات والدلالات بحجم ما تثير الحرب الرعب في النفوس.

ويتحول النص إلى مستوى سياقي يبعث على التفكير والتأمل فـ (طلب الموت في الجالدة يدرأ الموت، وطلب النجاة مدعاة لانحسارها) ليأتي تفسير ذلك في جمل مؤكدة من خلال استخدام أن والجملة الاسمية التي أعطت معنى الثبوت لحقيقة ينبغي الإيمان بها خاصة عند عنترة؛ لأن (الحياة مختبئة في الموت والموت مشاب بالحياة).

(د) نص أحمد كمال زكي:

تتتابع البنى في نص أحمد كمال زكي لتشكل بنية محورية هي بنية (الأيام) وقد تطورت هذه البنية داخل النص فشكَّلت بنية (ملاحم الأيام) ، وكل الأسباب في النص تتعلق بالأيام ، وفي إضافة الملاحم إلى الأيام ما يعطي بعدا إيحائيا رمزيا يُشكِّل رؤية الناقد الأسطورية ويتوافق معها .

وعندما يستعمل الناقد تعبير (ملاحم الأيام) فهو يضَمِّن نصه قصة شعرية موضوعها الأبطال الذين تبوءوا منزلة الخلود بين شعوبهم.

وهو يريد أن يقول إن قارئ النص الحربي أمام دراما مأساوية، تتكون من شخوص وبلدان تحتضن تلك الشخوص والأحداث التي دارت بينها ، فكانت بنية (الشخوص الأسطورية) وبنية (البلدان الطامسة) .

وتشكيل بنية (التراث) بنية داخل النص ، وقد قامت تلك البنية الداخلية بدور يكاد ينفي أي تفسير للنص الحربي خارج دائرة الأسطورة والتاريخ، لتطرح لنا تلك البنية أبعادا حضارية وفكرية تجعل منها بنية ذات دلالات متعددة.

كما يبرز في نص أحمد زكي عدة جمل (أن الأيام وحدها تفي بأغلب ما أصدر عنها) ، (أن الأيام تتضمن خلاصة الثقافة العربية) ، (أن ملاحم الأيام زاخرة بإشارات ورموز) لتحتل تلك الجمل مكان الجملة الرئيسة في النص، ولعل في تعدد الجمل الرئيسية في نص واحد ما يعني إيمان الناقد بأهمية التشكيل الخرافي والأسطوري في حياة العرب في العصر الجاهلي من جهة ، و بأهميتها في العمل الأدبي؛ إذا أثبتت قدرة الشاعر على تشكيل الصورة الشعرية المستمدة من التصور القديم للوجود.

وتأتي عبارة (وأبرز ما يطالعنا في شعر الأيام أبطاله من الرجال والكهان) لتربط الكهانة بالأيام التي يعتقد فيها بوجود أرواح تتمتع بالقوة التي لا يتقارب معها إلا شخوص الملوك فكان الاقتران بينهما في جملة (لكن الأيام ركزت على الملك والكاهن) لتعبر عن واقع حضاري نفسي، أثّر على حياة العربي قديما وظهر في شعره وامتد إلى حد أن دماءهم – إن قتلوا – تشفي المرضى والمخبولين.

(هـ) نص عبد القادرعبد الحميد زيدان

تتمحور البنية المركزية في نص عبد القادر عبد الحميد زيدان حول بنية (الحرية) التي شكلت بنى النص الأخرى وتآلفت حولها لترسم أبعاد ذلك الأمل النفسي الذي كانت تتمناه نفس عنترة.

ونعت الناقد الحرية با (الحقيقة) وكأننا أمام نوع مزيف من الحرية في عصرنا الحاضر وفي عصر الشاعر أيضا حين منح صك الحرية إلا أنه بقي حبيس لونه وهو ما تؤمن به النفوس وإن أعلت من شأنه قولا وفعلا.

كما برز تأثير البنية النفسية في نص زيدان من خلال ألفاظ ودلالات تكون منها النص (دوافع ، التمرد، القوة النفسية، الخروج على القبيلة ، خضوع ، تيار مختلف من الشعور، رهبة ، إمكانية) . إلى جانب خلو النص على الغالب من البُنى المعبرة عن حياة اجتماعية لكونها _ أي الحياة الاجتماعية _ مفقودة لدى الشاعر.

وحين يرسم الناقد بُنى تركيبية تبدأ بالفعل كان (كانت لديه كل مقومات القدرة على إعلان هذا التمرد ، وكان في وسعه أن يقود حركة كبيرة)، ويتبع الفعل كان بقدرات مكبوتة داخل نفس الشاعر وعقله الباطن، فإنه يشير بذلك إلى قدرة العوامل المؤثرة اجتماعيا واقتصاديا على قلب حياة الإنسان خاصة إذا كانت تلك المؤثرات مقصودة بفعل جماعة ما ، أضف إلى ذلك أهمية العوامل النفسية في دراسة النص، وهنا تناسب وتوافق مع رؤية الناقد النفسية.

ويغلب على نص عبد القادر زيدان تلك الجمل الفعلية التي تبدأ بالفعل المضارع في أغلبها (نجد أنفسنا أمام تيار مختلف ، ليعيش مخاطرة ، ليحقق ما لديه من إمكانية ، أن يقود حركة كبيرة)، والفعل المضارع يعني الاستمرار والامتداد بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فعنترة في أبياته أكثر من استخدام الفعل الماضي:

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَهُ   لَيْسَ الكَرِيْمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَّمِ

وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ   لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ[١]

والناقد هنا أكثر من استخدام صيغة المضارع، وهو بذلك يشير إلى العمل البطولي الفردي الذي قام به الشاعر، وامتد إلى عصرنا الحاضر، متخطيا بذلك حدود الزمان والمكان، ومناط الأمر كله يرجع إلى الأثر النفسي الواقع على الشاعر فكانت الاستجابة ممتدة عبر الأجيال إلى عصرنا الحاضر ولا تزال سائرة.

---

[١]() سبق تخريجه ، ٣٩، ٤٠

ويتخلل تلك الجمل الفعلية عند الناقد أسلوب التعليل المتمثل في (اللام)، وهي بدورها تحمل المعنى السابق، إضافة إلى القيام بوظيفة لفظية ومعنوية وهي النصب ؛ وبذلك أمكن للألم النفسي عند عنترة أن يُظهرَ قوانين الحياة البشرية التي يتقبلها عقل الإنسان، ممتدا مع حركة الفتح التي أعطته فرصة أكبر للانفتاح والانطلاق والتنفيس عن الكبت الداخلي.

وقد استخدم الناقد التركيب الإضافي لتبيان رغبة الذات الحائرة والمتألمة في المكانة التي تطمح إلى بلوغها، لتستطيع إيجاد نفسها أو التخفيف من ألآمها (فيجد له هناك مكان الصدراة) ولم يقل يجد له المكانة ويكتفي بل (مكان الصدراة) وصدر الشيء أوله وهو ما أراد الشاعر وتحقق له.

الفصل الرابع
القارئ وجماليات التلقي

وفيه المباحث التالية:

- مستويات القارئ
- مستويات الاتصال
- إستراتيجية القراءة.

الفصـل الرابـع

المبحث الأول:القارئ وجماليات التلقي

تمهيد:

القارئ هو المتلقي أو المستقبل للنص ، المشارك في العملية الإبداعية لإنتاج النصوص ، وهو ركن أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في نظرية الاتصال الأدبي التي تقوم على مبدع ورسالة ومتلق.

وتتمثل أهمية دور القارئ في استكشاف المعاني غير المألوفة " إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج ، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص " [1] .

فالدور الحقيقي للقارئ يكمن في أن القراءة عنده " أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ، إنها فعل خلاق يضم الرمز إلى الرمز ، والعلامة إلى العلامة ، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا ، فنختلقها اختلاق ، إن القارئ وهو يقرأ يخترع ويجاوز ذاته نفسها ... إننا في القراءة نصب ذاتنا على النص ، ويصب علينا النص ذواتا كثيرة فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدث والفهم " [2] .

وحتى نتمكن من الوصول إلى باطن النص كان لابد من وضع مجموعة من الاستراتيجيات الأساسية التي ينبغي على القارئ أن يلتزم بها أثناء تفاعله مع النص الإبداعي أو الأدبي ، حيث تكمن الوظيفة الحيوية للاستراتيجيات في كسر ألفة ما هو مألوف من خلال الاهتمام بالبنية التي يتضمنها النص لا تقنياته فقط.

وقد سبق الحديث عن هذه الاستراتيجيات بالتفصيل [3] أثناء كتابة هذا البحث ونأتي هنا إلى محاولة تطبيق تلك الاستراتيجيات على النصوص المطروحة

---

[1] حميد الحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة : ١٣.

[2] سامي إسماعيل، مرجع سابق ، ١٣.

[3] الفصل الأول، ٢٠-٢٥ .

للدراسة ، وقبل الخوض في مرحلة التطبيق ينبغي الإشارة إلى أن طبيعة تلك الاستراتيجيات التي فرضتها حاجة الدراسة هنا قد جَعَلَت الفصل في ثلاثة مباحث :

المبحث الأول منها يتناول مستويات القارئ وأنواعه كما جاء في نظرية الاتصال الأدبي، ومدى تحقق تلك الأنواع في النصوص المطروحة ، والمبحث الثاني منها تناول مستويات الاتصال بنوعية : الاتصال المنحرف والاتصال المتعادل ، أما البحث الثالث : فينصب على استراتيجية القراءة التي ترتكز على تفتيق مغاليق النص من خلال الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية ، مستندين إلى تلك الأبعاد حسب ما يقتضيه النص النقدي المطروح قيد الدراسة.

١- مستويات القارئ

القارئ في نظرية الاتصال الأدبي نوعان: قارئ ضمني ، وقارئ قصدي، والقارئ الضمني يقصد به تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق ذلك المعنى من خلال عملية القراءة ، فهو قارئ ليس له وجود حقيقي أو تحديد معين ، ويرى (آيزر) أن جذور القارئ الضمني " مغروسة بصورة راسخة في بنية النص "[١]بل هو " بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما ، دون أن تحدده بالضرورة"[٢]

والقارئ الضمني الذي يفترضه الناقد يقوم بترصد الثغرات في النص واكتشاف الشفرة الكامنة فيه من مرتكزات، وومضات، يمكنها أن تطرح معان غامضة، وفجوات وفراغات يقوم بملئها ، ويحدد (آيزر) مفهومه عن القارئ الضمني بفكرة " تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي ، إنّها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أنَّ النص بواسطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه ، أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل "[٣]

---

[١]() روبرت هولب ، مرجع سابق ، ٢٠٥.

([٢])المرجع السابق ، ص٢٠٥

([٣]) ناظم عودة خضر، مرجع سابق، ١٦٣

إن حضور القارئ الضمني في ذهن الشاعر حضور لا واعٍ حتى لا تجمد العملية الإبداعية ويخرج النص الشعري من خطاب العاطفة إلى خطاب العقل ، بخلاف حضوره في ذهن الناقد فيكون في الوعي مثله في اللاوعي؛ لأنه يخاطب العقل والمنطق في المرتبة الأولى . [١]

أما القارئ القصدي فهو أن يكتب المبدع أو الناقد لقارئ بعينه ويقصده ، وهو ما وصفه (آيزر) بـ (القارئ الحقيقي) ووصفه (وولف) بـ(القارئ المقصود)، وكأنّ النص عملية تأسيس لفكرة القارئ الذي يقصده المؤلف ، أو عملية صياغة إبداعية لمواجهة قارئ بعينه.

١-١- القارئ الضمني :

(أ)

ويحتمل نص بدوي طبانة الحديث عن قارئ ضمني؛ لأن الغاية من النص ربط العمل الإبداعي بمتلقيه؛ ليصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين جيلا بعد جيل، إذ تلبَّس النص بروح التاريخ المتجدد والمحافظ في الوقت ذاته على مكانته ولغته، رغم التطورات والتغيرات الواقعة على الحياة.

ويعمد طبانة إلى إثارة القارئ من خلال ذكر الكثير من الأحداث والعلائق الجانبية لتلك الأحداث، كأسماء الأبطال وأسماء المواقع والأسباب، وما نتج عن ذلك، كنهاية للحدث، وكأنه بذلك يحاول أن يسلِّم قارئه بداية الخيط الذي ينطلق منه نحو عالم النص، حسب تأهله الفكري وثقافته تجاه ذلك النص.

وحين نتأمل بنية النص الهيكلية، نجدها تستخدم بعض البنى التي تؤدي إلى وجود عملية سردية، تتناسب والرؤية التاريخية المطروحة من خلال النص (تعرضان لكثير التفصيلات، ويذكر ، ثم يتوجه زهير بالحديث ، ويتمادى ، كما فخر ..) فالحرب تاريخ ، والتاريخ إما اسم يحمل سمة دالة، أو فعل يُحكى عبر الأزمان المختلفة، وهذا ما أسهم القارئ الضمني لنص بدوي طبانة في تكوينه.

---

(١) مصطفى محمد تقي الله مايابا، مرجع سابق،٢٠٠.

إن الناقد حين يتحدث عن نص قصيدة الحرب عند كل من عنترة وزهير وعمرو بن كلثوم يستخدم ضمير الغائب المستتر تارة (ذكر، ينال ، طعنه ، شهد) والبارز تارة أخرى (عركته ، ويلاتها ، بشجاعته ، لقاءه، وجدوهم ، استنقذوها) فنلحظ أن الضمير المستتر والضمير المتصل كلها تعبر عن الغائب الذي يعود على الشاعر وعلى متلق النص غير المحدد بسمة أو إشارة معينة، مدركا بذلك الرحلة التاريخية الطويلة والمتواصلة في الوقت ذاته مع الإنسان من خلال استخدام ضمير الجماعة المتمثل في الواو (ذكروا ، ينالون ، شهدوا) وهي رحلة عمَّقَها القارئ الضمني لنص بدوي طبانة من خلال شحنها بمعلومات تاريخية طرحتها النصوص الشعرية عند الشعراء السابقين بشكل غير مباشر ، اعتمد فيها الناقد على تلك الملابسات المحيطة مُفسِّرا النصوص على ضوئها .

وحين تنظر في البنية الهيكلية لنص عنترة نجده يقول:

فَطَعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ   بِمُهَنَّدٍ صَافِي الحَدِيدَةِ مِخْذَمِ[1]

إذْ يَتَّقُونَ بي الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ   عَنْها ولكِنِّي تضايَقَ مُقْدَمِي[2]

يَدْعُونَ عَنْتَرَوالرِّمَاحُ كأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَمِ[3]

وهنا نجد (هاء الغائب) و (واو الجماعة) التي استمد منها الناقد بنية تتطلع إلى حضور متلق ما دون تحديده ، فنص الناقد الخاص بقصيدة الحرب شكل رؤيته من خلال الاعتماد على ضميري (هاء الغائب)و(واو الجماعة)؛لأن الناقد يتخيل قارئا غير محدد ،ينقل إليه المشاهد والصور المتمثلة في نص الشاعر ؛ليحيل العلاقة بينه وبين القارئ الضمني إلى العلاقة بين قارئه وبين نص قصيدة الحرب مباشرة، ويبقى معها نص بدوي طبانة وسيلة اتصال بين القارئ الضمني والنص الشعري. وبذلك حمَّل النص النقدي أبعادا دلالية يمكن من خلالها فض

---

(1) سبق تخريجه ،٤٠

(2) عنترة ، مرجع سابق، ٢٣١

(3) سبق تخريجه, ١٢٤

مغاليق النص من الناحية التاريخية؛ لأن الواقع الذي صوره الشاعر يمثل رؤية سردية لدى ناقده ويمكن للسرد أن يخضعَ لكثير من التأثيرات الخيالية الباحثة عن عالم يتناسب والقارئ الضمني للنص.

(ب)

وقد يكون القارئ عند يوسف خليف قارئا ضمنيا يتطلع إلى حضور متلق ما دون أن يحدده ، فالاعتماد على(هاء) الغائب ساعد على طرح نص غير موجه إلى عنصر أو قارئ معين ، كما ساعد على فصل ذات الشاعر عن ذات المتلقي ليجعلها أكثر يقظة في التعامل مع النص .

كما أن هاء الغائب يمكنها أن تعمل على تحقيق الربط بين القارئ والنص من خلال الإثارة التي تُحمّلها بنية النص وبذلك تكون قد وجهت الحركة إلى الذهن لمتابعتها في اتجاهاتها المختلفة، داخل بنية النص ، وإلى التساؤل عما إذا كان ما سيتم الكشف عنه داخل النص يتطابق مع الرؤية الاجتماعية التي انطلق منها مؤلف ذلك النص.

ولكي يُقنع الناقد المتلقيَ بأهمية الشخصية القبلية كثَّف من ذكر مترادفاتها (النزعة القبلية، العقد الفني ، العقد الاجتماعي ، الشخصية القبلية) من جهة ، وأسهب في الحديث عن الحياة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر من جهة أخرى ، ودعَّم ذلك بذكر الكثير من المفردات المُعبَّرة عن تلك الحياة (القبيلة – صاحبته ، الشجاعة ، أصبر الناس ، أمنعهم ذمارا ، أوفاهم بالعهد ، شجاعة قومه) .

والقارئ الضمني لنص يوسف خليف يُدرك أن رؤيته تحمل أبعادًا دلالية ترتكز حول البنية الاجتماعية المرجوة التي أصبحت في نظر الناقد حلم الذات الأول لتحقيق السلام والوجود العالمي .

إذا نراه يصرح _ بأسلوب غير مباشر _ بأهمية العقد الاجتماعي من خلال استخدام جمل قصيرة (يتحدث عن أيامهم الغر الطوال،ويذكر مجدهم التليد الذي ورثوه عن آبائهم الكرام، وكيف دافعو ويدافعون عنه،فهم أصبر الناس ، وأوفاهم بالعهد) ، فيها

نوع من الهدوء النفسي المتوافق ورؤية الشاعر في نصه النقدي الخاص بقصيدة الحرب، فعمرو بن كلثوم حاول إشراك قارئه في كل خطواته الاجتماعية والسياسية يقول الشاعر :

وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا[١]

وهنا استخدم ضمير الجماعة (نحن)و(نا) ،و(هاء) الغائب التي تعود أيضا على الجماعة ، وهي مثيرات نفسية واجتماعية تبحث عن قارئ متعطش لمثل تلك الدلالات الاجتماعية المفقودة، ومن هنا تتبع المشاركة التي عقدها الشاعر مع قارئه، وكان ذلك نتيجة متوقعة لمثله، وكان على خليف الذي أرقته الأوضاع الاجتماعية والسياسية لعصره أن يجد من ذلك النص العالم الذي ينشده رغم اختلاف الظروف والملابسات المحيطة . ويبقى القارئ الضمني لنص يوسف خليف منطلقا مع (هاء) الغائب عندالناقد، وضمير الجماعة (نحن،ونا) عند الشاعر؛ ليتعايش مع تلك اللحظات الاجتماعية بصدق تَمَثُّلٍ لها في مجتمعه .

فالقارئ الذي يفترضه يوسف خليف هو قارئ أرقته الظروف الاجتماعية المحيطة به، ويبحث عن مثال أو أنموذج لعالم عاش حياة اجتماعية مثالية؛ فكان عمرو بن كلثوم أقوى شاهد على الذات القادرة على صناعة المجتمع في أسوء الظروف المحيطة.

★ ★ ★ ★

(ج)

كما نجد القارئ عند الصائغ ضمنيا، دلالة ذلك استخدامه لضمير الغائب الذي يحدث تفاعلا ديناميكيا بين النص والقارئ من خلال دلالته على الغائب تارة

---

(١) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ،٣٢٥-٣٤٩

وعلى مدلول سابق يرتبط به تارة أخرى ، وكأنه من خلال العودة على مذكور سابق يشير إلى إمكانية إعادة تشكيل القراءة مرة أخرى عند كل قارئ أو متلقٍ؛ وهذا ناتج عن القارئ الضمني الكامن داخل حدود النص.

وهو حين يعمد إلى استخدام الفنون البلاغية في إظهار الصورة الفنية للحرب وعدتها، فإنما يقدِّم الحرب في شكل فني معتاد من قبل المتلقي، وهنا تكمن المفارقة ، إذ اختياره لما هو معتاد يحدث نوعا من تغير أفق توقع المتلقي؛ ليبحث عما يكمن وراء تلك اللغة من ابتكارات دلالية، تحمل جماليات إبداعية غير مألوفة ، وبذلك يترك للقارئ مهمة التفكير بشيء ما يأتي بعد تلك الصورة المألوفة ؛ لأن النص يطمح لأن يكون أكثر من مجرد لغة ، وهو بذلك يتوجه إلى قارئ خبير ليترك له الفرصة لامتحان كفاءته الثقافية والفكرية لقراءته من منظور بعيد، يمنح النص سمة الكثافة الدلالية المتنوعة.فالناقد هنا يحاول أن يحدث نوعا من التحدي في خطابه للقارئ ليعيد بناء التصورات المقصودة لهذه الرؤية الفنية .

وتتعمق صورة القارئ الضمني من خلال صدور الضمائر بصيغة الجمع غير المحدد (قومه ، قادرون ، طحينها)، وهذا يفيد توجيه الخطاب إلى قارئ ضمني أكثر منه إلى قارئ مقصود ، والصورة نفسها نجدها في نص قصيدة الحرب عند عمرو بن كلثوم (رحانا ، يكونوا ، تنقل)، وعند زهير (تعرككم)،وعند عنترة (غمراتها ، يتذامرون، أرميهم ، جمعهم).

* * * *

(د)

أماالقارئ الضمني في نص أحمد كمال زكي فإنه يفصح عن تذبذب العلاقة بين الذات ورؤيتها الأسطورية، فهي تارة تكون رؤية تراثية ، وأخرى تكون خلاصة الثقافة العربية الأولى ، وثالثة ملحمة زاخرة بإشارات ورموز خفية ، وهي وإن كانت أسباب مختلفة حسب رؤية الناقد إلا أنها تسلك المعنى ذاته مع بعض الاختلاف اليسير ، وهذا التذبذب جعل بنية النص قابلة للحركة بمجرد ملامستها، ليتيقظ

القارئ في قوة متابعة بقدر ما أثاره النص فيه من طاقات إبداعية يصل من خلالها إلى الدلالات الإيحائية الكامنة وراء النص.

ومما يعضد ذلك التذبذب تنوع القارئ بين مفرد وجمع، وبين حضور وغياب (أصل ، جاعلا ، يطالعنا ، ذكرهم ، لأنَّها ، حدثنا) ويبدو أنَّ الأمر يفضي إلى تداخل فكري في ثقافة الناقد الأسطورية التي حاول من خلالها تفسير الأيام وما تشكّلها من ثروة ثقافية وحضارية لدى العرب من جهة، ومن جهة أخرى قد يكون الناقد حريصا على تحضير الأسطورة . مهما اختلف تفسيرها . لدى قارئه،حتى لاتفقد مفعولها؛ وذلك من خلال ربطها بشعر الأيام الذي يُمثِّل مادة خصبة يمكن أن يُطرح من خلالها تعبيرات دلالية لايملك لها حلا.

ويحقق الناقد بعض المفاجآت حين يدخل بُنى مثل: (ملاحم ، الكهان، عماليق، شخوص ، أسطورية)، لأنّ ذكرَها يُدخل القارئ في عملية اصطدام تتداخل فيها الكثير من العناصر الخارجية لتسلك طريقا واحدا يبعث في النص روح التمرد والحركة ، ويمنح القارئ الإثارة الذهنية لملء ذلك المسلك بما يتناسب من دلالات خفية مبطنة داخل حدود النص.

كما أن الناقد حين يطرح تلك البنى يشير إلى كون (الكهان ،والعماليق ،والملاحم) عناصر توحي بعمق تأثيرها على حياة الإنسان، وارتباطها بالحياة/الموت ، ويبقى على قارئه الخبير أن يسلك طريقا يصل من خلاله إلى بناء لبنة دلالية تكشف سر ارتباط الحياة والموت بالأسطورة عند العرب، ويتوقع أحمد كمال زكي من قارئه الضمني أن يعود من رحلته تلك ببعض الرؤى التي يمكنها أن تكون أكثر إضاءة للرؤية الأسطورية عامة وفي علاقتها بالأيام خاصة.

★ ★ ★ ★

(هـ)

والقارئ الضمني عند عبد القادر عبد الحميد زيدان يتمثل في تلك الانطلاقة التي نبعت من هاء الغائب، المعبِّرة عن بناء هرمي ثلاثي الأبعاد ليرسم وجودا موضوعيا فعالا يحدد المصير الشخصي للشاعر.

وقد حاولت تلك البنى اللفظية المتطلِّعة إلى حضور متلق ما أن تكوِّن تراكيب لفظية نفسية، يمكنها أن ترصد في النص دلالات مختلفة في ظل إمكانية إحداث عملية إبدال للنعوت الخاصة بتلك البنى ومع ذلك يبقى لها نفس التأثير (القدرة البدنية ، الكفاءة القتالية ، القوة النفسية) إلا أنَّ الاعتماد عليها بنفس الصيغة السابقة يجعلها أكثر قدرة على أداء المعنى.

وحين يرتكز القارئ الضمني على قضية وجود فعال يحدد المصير الشخصي لعنترة، فإنَّه يؤكد من خلال البنى المطروحة أنَّ ذلك الوجود لن يكون إلا:

فِي حَوْمَةِ المَوْتِ الَّتِي لا يَتْقِي   غَمَرَاتِهَا الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُمِ[١]

مُعبِّرا عن الحرب بكلمة الموت وفي مقابل ذلك الموت:

يَدْعُونَ عَنْتَرَوالرِّمَاحُ كأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَمِ[٢].

فهو يرسم عالم الخيال النفسي؛ كي يشعر قارئه الضمني بالنشوة والاستعداد لمعانقة النص من كل زواياه الدلالية ،ومن هذا المنطلق صرَّح الناقد بأن كل قبيلة تتمنى أن ينتسبَ إليها ويعيش بين أبطالها ؛ لأنَّ عنترة أصبح المعادل الموضوعي للحياة في ظل الحياة الجاهلية القائمة على الحروب والغارات المتواصلة.

ويطرح الناقد قراءته للمتلقي على أنَّها شاهد على ماتقول به الرؤية النفسية، التي ترى بعض أفكارها أن سلوك المرء قد ينبع من الرغبات المكبوتة التي

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٩

(٢) سبق تخريجه ، ١٢٤

اصطدمت بالعالم الواقعي، وبقيت حبيسةَ اللاوعي ،فتكون الحرية التي ينشدها الشاعر هي تلك(المقدرة التي يستطيع عن طريقها أن يحول إمكانية ذاتية ليس لها من معنى إلا بالقياس إليه هو وحده ، إلى وجود موضوعي فعال يحدد مصيره الشخصي).

ويبقى للقارئ الضمني الدور الأكثر فاعلية في تفتيق بنية النص الهيكلية وصولا إلى دلالالته المختلفة.

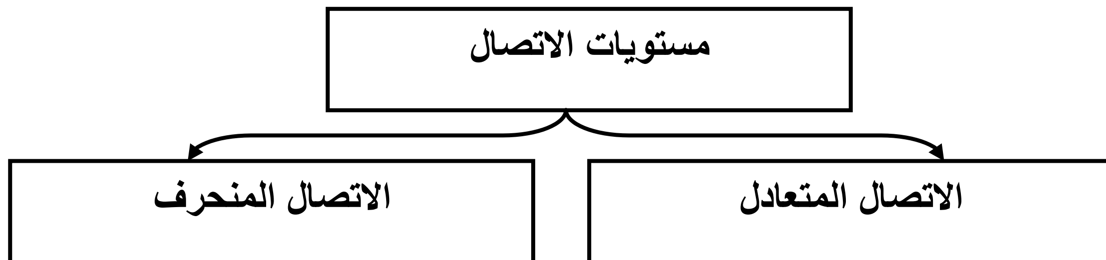
المبحث الثاني: مستويات الاتصال

المستوى الآخر من مستويات دور القارئ في تلقي النصوص والتعامل معها يكمن في مستويات الاتصال ويُعنى بها " الآلية التي يقوم عليها التواصل بين القارئ والنص " [1]، من منطلق أن المتلقي قد يخرج في تلقيه للنص بوجهة نظر متوافقة مع وجهة نظر المؤلف؛ فيكون الاتصال متعادلا ، إما إذا كانت وجهة نظر المتلقي غير متناظرة مع النص؛ فيكون الاتصال منحرفا.

وفي الاتصال المتعادل تكون قراءة المتلقي متوافقة مع رؤية النص وطبيعته ، وكثيرا ما يكون ذلك في النصوص المباشرة ، وفي الاتصال المنحرف يُقرأ النص قراءات مختلفة، مولدة لدلالات ذات معان متعددة، لوجود مساحات من الانحراف بين قراءة المتلقي وما يحويه النص، تكمن في بنية الفراغات وهذه إحدى نتائج الاتصال المنحرف.

ويعود السبب في انحراف النص لأمور تتمثل في " عدم إدراك القارئ لفهم النص أو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ وهناك سبب ثالث يتمثل في تعدد دلالات النص مما يصعب تحديد معنى أحادي يتفق عليه كل الدارسين أو النقاد ، ولعل السبب الثالث هو أبرز الأسباب للانحراف النصي " [2]

والشكل التوضيحي التالي يبين مستويات الاتصال في عملية التلقي:



---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي، مرجع سابق : ٧٦٥.

(2) المرجع السابق : ٧٦٦.

والنصوص الخمسة التي بين أيدينا هي نصوص يمكن أن تتوفر فيها (الخاصية النصية) التي تحدثت عنها نظرية الاتصال الأدبي، فهي نصوص قادرة " على توجيه القارئ من خلال الثراء الدلالي الذي تتمتع به والذي يجعل القارئ بدوره يقرأ النص قراءات متعددة فيطرح للنص أكثر من رؤية أو أكثر من بعد ، أي يحمل وجهات نظر متعددة "[١] إضافة إلى تمتع النص بالحركية، وتعدد المعنى والقدرة على إيجاد بعض المناطق المألوفة التي تقود إلى اللامألوف ، فتتشكل نقاط الإبهام ومساحات البياض ليملأها المتلقي .

٢-١- الاتصال المتعادل :

(أ)

قد تكون رؤية القارئ متوافقة ورؤية النص التي يمكن أن يقال إنها تتوجه إلى ربط النص بالواقع ، فطبانة يسرد أحداث الحرب وما تتركه من آثار عند كل شاعر مستخدما أفعالا مثل (ذكر ، يذكر، كما فخر ، وكان ، وقد خلدت ، ثم يتوجه) وهذه الأفعال قد أسهمت بدورها في صناعة البناء التاريخي اللغوي المباشر للنص.

وعلى ضوء الرؤية التاريخية فإن كل شاعر يطمح إلى الخلود، لن يخلوَ نصه من استخدام الأسلوب السردي سواء أكان بطريقة مباشرة أم غير مباشرة ؛ فعنترة يُكثر في نصه من استخدام الفعل الماضي المبدوء بالياء:

إذْ يَتْقُونَ بي الأَسِنّةَ لَمْ أَخِمْ   عَنْها ولكِنّي تضايَقَ مُقْدَمِي

يَدْعُونَ عَنْتَرَوالرِّمَاحُ كأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَمِ[٢]

وهي أفعال تحكي الماضي وتصله بالحاضر ، موجهة الخطاب نحو المتلقي في كل زمان ومكان طلبا لتحقيق الذات من جهة ، وتحقيق الخلود من جهة أخرى.

---

[١]() المرجع السابق : ٧٤٣.

[٢]() سبق تخريجه ، ١٢٤،١٥٩

إضافة إلى ذكره . أي الناقد . للآثار التاريخية التي كانت بمثابة معلم تاريخي يسند رؤيته في نصه تجاه قصيدة الحرب، كل ذلك أعطى صورة تسير في الاتجاه المألوف دون أن تخالف أفق توقعات القارئ، وتخرجه من الرؤية السطحية المباشرة إلى حيز الانحراف المكتظ بالدلالات المتعددة، وكثافة الرؤى والأبعاد فيها.

وفي الاتجاه السابق . ذكر الآثار التاريخية . يسير الشاعر عمرو بن كلثوم حين يُصدِّر بطولته وبطولة قومه في الحرب بذكر من كانت لهم السيادة والملكة في قومه،وذكرهم يُدخل المتلقي في عالم من القصص والملاحم البطولية التي تتعدد بتعدد أبطالها، والأحداث الخاصة بكل بطل:

وَرِثْتُ مُهَلْهَلا والخَيْرَ مِنْهُ   زُهَيْرا نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا(١)

وَعَتَّابًا وكُلْثومًا جَمِيعًا   بِهِم نِلْنَا تُراثَ الأكْرَمِينَا(٢)

وعلى ضوء القصص الواردة في نص بدوي طبانة السابق، يبني المتلقي قراءته للنص دون استكناه للآفاق البعيدة التي يمكن رؤيتها من خلال ملء الفراغات الناقصة في السياق التاريخي والقصصي بأبعاد دلالية، تمكننا من الوصول إلى بنية نهائية ذات بعد إيحائي ورمزي في النص المقروء

★★★★

(ب)

في نص يوسف خليف نجد بعض الاتصال المتعادل، حيث تأتي رؤية النص المباشرة متوافقة والأبعاد الدلالية التي يتوصل إليها المتلقي ، فالقراءة التي تفسر مفردات النص تفسيرًا مباشرًا كقول خليف في قراءته لمعلقة عمرو بن كلثوم (.. ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثًا ينسى نفسه فيه نسيانا تاما فيصفهم بالشجاعة ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ويذكر مجدهم التليد .. على هذا النحو عبر عمرو

---

(١) سبق تخريجه ، ١١١

(٢) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٣٤

بن كلثوم عن هذه النزعة القبلية في معلقته فكان – بحق – شاعر تغلب الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها).

فعمرو بن كلثوم أراد رسم صورة تعبِّر عن تكافل اجتماعي وسياسي، لا يمكن لقوة البشر أن تخترقه، من خلال تركيزه على استخدام اسم الفاعل في معظم أبياته:

وأَنَّـا العاصِمُون إذا أُطِعْنا وأَنَّـا العَازِمُون إذا عُصيْنَا(١)

وأَنِّـا التارِكُون إذا سخِطْنا وأَنَّـا الآخِذُونَ إذا رَضِيْنَا(٢)

وكذلك الناقد في نصه السابق طرح نوعا من التوافق والأبعاد الدلالية التي أرادها عمرو بن كلثوم مستخدما أيضا بعض المشتقات كاسم الفاعل(فهم أصبر الناس ،وأمنعهم ذمارا، وهم المانعون القادرون الشجعان...الناطق بلسانها ،المتحدث باسمها) ،فهذا الوصف المباشر لما تحدثت عنه المعلقة من ذكر للحروب وأدواتها، وقتال بني تغلب وشجاعتهم يطرح اتصالا مباشرا دون أن تكون هناك مساحة لاحتمالات دلالية أخرى.

فهو وصف يقوم في أساسه على دراسة قصيدة الحرب في المعلقة من وجهة اجتماعية، دون أن يُنظر إليها بوصفها طرفا مقابلا لحياة الإنسان ،في ظل سيطرة الثقافة الحربية والقوة السياسية على عقل وحياة الإنسان في العصر الجاهلي.

★★★★

(ج)

أما الصائغ فيمكن أن تظهر القراءة المتناظرة في نصه حين يُظهر المتلقي الصورة الفنية للحرب وعدتها – عند الصائغ – من خلال التحليل المباشر للفنون البلاغية، كقوله (ومن طاقة الاستعارة التصريحية أخفى المشبه وهو عدة

---

(١) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ،٣٤٨

(٢) سبق تخريجه ، ١١٩

الحرب وأظهر المشبه به الرحى) دون أن يشير إلى ما وراء تلك الاستعارات والتشبيهات من فراغات بحاجة إلى قراءة واعية تعيد إليها روح العطاء الدلالي المتجدد مع كل متلق للنص حسب رؤيته وقدرته على التعامل مع النص .

وحين يقول الصائغ :(الحرب طاحونة كبرى) يتوافق وقول عمرو بن كلثوم:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا   يَكُونُوا فِي اللقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا(١)

وحين يقول :(تضج بصورة الرحى البشرية) يتوافق وقول زهير :

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا   وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ(٢)

ورغم التوافق السابق إلا أن الصائغ يختلف عن عمرو بن كلثوم ويكاد يقترب من زهير بن أبي سلمى ، فقوله (الحرب طاحونة كبرى) لم تُظهر تجديدا في الصورة ،ولكنها أظهرت ردة فعل غاضبة على السلوك الحربي . إن صحت التسمية . الذي يقوم به الإنسان، أمّا قوله (تضج بصوت الرحى البشرية) فيجمع فيها بين الإنسان وبين آلة الطحن، وذلك يشير إلى معنيين : الأول منها يختص بالفاعل للطحن وهو الإنسان، والثاني المفعول أو الواقع تحت أضراس الرحى (الحرب) وهو الإنسان أيضا ،وهنا معادلة موضوعية بين العامل والمعمول ؛فكلما توقف الإنسان عن تحريك الرحى ضمن نجاته من أضراسها، وكلما أصر على تحريكها قضى على وجوده،لتكون النتيجة:

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا   وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ(٣)

★★★★

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٩

(٢) سبق تخريجه ، ٣٨

(٣) سبق تخريجه ، ٣٨

(د)

وتدخل قراءة المتلقي لنص أحمد كمال زكي حيز القراءة المتناظرة إذا أُخذ في الاعتبار ورود حديثه عن الأسطورة وربطها بالأيام عامل تفسير للنص، يكشف عن أفكار ترتبط بالحرب، كفكرة عدم موت الملوك والكهان.

وقد علق على بيت المتلمس:

من الدارميين الذين دماؤهم　　　شفاء من الداء المجنة والخبل[1]

بقوله:(وكان من اعتقاد القوم أنهم لايموتون وإذا قتلوا فإن دماءهم تشفي الكلبى والمخبولين) ،وهذا يشير إلى قراءة متناظرة توافقت فيها رؤية الشاعر مع الناقد دون أن تسمح بطرح دلالي آخر ضمن نطاق قوله السابق.وحين يجعل الأيام خلاصة الثقافة العربية الأولى، بما تحويه من أساطيروقصص خرافية، يؤكد بذلك ما أورده المتلمس من اعتقادات وأساطير في بيته السابق،إلا أن زهير بن أبي سلمى حين عرض لفكرة الموت في نصه الشعري، لم يستثنِ أحدا من الملوك والكهان،بل جعل الحرب السبب الرئيس في القضاء على الوجود الإنساني ؛متخذا من قصة هلاك قوم عاد شاهدا على مايريد أن يطرحه من معانٍ حول مفهوم الحرب، وأثرها على الوجود الإنساني،إذ تؤمن العرب بتلك الأسطورة ،والأسطورة تحمل في طياتها الكثير من المؤثرات النفسية على الإنسانية، يتصدرها مؤثر الخوف؛ ومن هذا المنطلق يقول زهير:

فَتنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ　　　كأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ[2]

فالبطل هنا كما عبّر عنه أحمد كمال زكي هو الإنسان المأساوي الذي أهلك نفسه ؛طلبا لانتصار قومه دون أن يعلم أنه لم يطلب إلا القضاء عليهم بفعله الذي امتدت جريرته ليكونوا ﴿كأنَّهُم أعْجازُ نَخْلٍ خَاوية ﴾[3]

---

[1]() سبق تخريجه ، ٦٩

([2]) سبق تخريجه ، ١٢١

([3]) سورة الحاقة، الآية:٧

★★★★

وتظهر القراءة المتناظرة عند عبد القادر عبد الحميد زيدان حين يجعل من بطولة عنترة استجابة لخضوعه لشعور معين (ولذا نجد أنفسنا أمام تيار مختلف من الشعور يخضع له عنترة خضوعا يكاد يكون كاملا).

وتتبدى صورة الذات الحائرة غائمة وراء أستار من ألفاظ الرؤية النفسية المتمركزة حول (الحرية، تيار الشعور، يخضع له خضوعا، دوافع التمرد، القدرة، إمكانية ذاتية، وجود موضوعي فعال، مصيره الشخصي) وهي تشير إلى وجود ضغط شديد جراء الواقع الأليم الذي يعيشه الشاعر.

وحين يقول الشاعر:

جَادَتْ يَدَاي لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ القَنَاةِ مُقَوَّمِ فَتَرَكْتُهُ جَزرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالمِعْصَمِ(١)

فهي ليست إلا ردود أفعال مباشرة للمعاناة النفسية من الواقع الأليم، فكانت الرغبة في الموت والاستهانة بالحياة، والفخر بالقتل.

وأمَّا قوله:

يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ(٢)

فهو سعي منه إلى تحقيق ماعبر عنه الناقد بالوجود الموضوعي الفعال الذي يحدد مصيره الشخصي ،خاصة أنه كان يحمل كل مقومات التمرد، والخروج عن القبيلة وتحديها، بما يمتلكه من قوى فكرية وجسدية ،إلا أن العامل النفسي المسيطر عليه جعله يبحث عما يحقق له مكان الصدارة بين أبناء قومه، وبين القبائل الأخرى فكانت له الحرية التي أرادها من خلال تحقيق وجود فاعل في المجتمع:

---

(١) سبق تخريجه ، ٤٠

(٢) سبق تخريجه ، ١٢٤

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا   قِيلُ الفَوَارِسِ ويكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[١]

ويصرح الناقد بأن عنترة نتيجة ذلك الفعل الذي قام به (كانت كل قبيلة تتمناه أن ينتسب إليها ،ويعيش بين أبطالها في عزة وكرامة)،إلا أن البطل هنا خالف المعهود من أبناء جنسه، وفضل تحقيق الانتماء إلى قبيلته تحت مبدأ الفعل البطولي الذي كان يمثل قمة الشرف، لا مبدأ المال واللون.

وقد حقق بذلك الفعل البطولي ماحكاه ناقده من ألفاظ تُعبِّر عن معاناته وألمه وحريته(حرية، تمرد، قدرة ،وجود موضوعي فعال)، مُحدثا نوعا من الاتصال المتعادل، الذي توافقت فيه رؤية المتلقي مع رؤية النص وطبيعته.

٢-٢- الاتصال غير المتعادل"المنحرف" :

الاتصال المنحرف- كما أشارت الباحثة سابقا- يمثل نوعا من الإثارة التخييلية من خلال طرحه لرؤية مخالفة للرؤية المباشرة في النص، قد تتطلب من الإنسان أن "يتتبع تخيلاته أكثر مما يتتبع عقله أو علمه"[٢]، وإن كان الأمر لا يتنافى مع وجود التخيل والعقل والعلم مجتمعه، وهي محاولة من المتلقي إلى اكتشاف دلالات النص والمعاني التي أدت إليها تلك الدلالات؛ من أجل الوصول إلى البنية الكلية في النص.

فالعلاقة بين المتلقي وبين النص في الاتصال المنحرف علاقة تصادم وإثارة، تجعلنا قادرين على أن نرى النص من منظور جديد، يزودنا بخبرة أو بشيء مختلف، يمنحنا طاقة فكرية وتحليلية متميزة.

ويبرز الاتصال المنحرف عند بدوي طبانة من خلال اعتماده على أسلوب السرد، أي سرد النص النقدي للنص الشعري من خلال المحاكاة اللفظية . إن

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٧

(٢) جابر عصفور، مرجع سابق، ٢٤٦.

صحت التسمية . ليكون ذلك أبلغ في تأدية المعاني والدلالات المختلفة من جهة ،والحفاظ على السمة التاريخية لرؤية الناقد من جهة أخرى.

ويمكن أن تمتزج الرؤية التاريخية بالاجتماعية عند طبانة حين يجعل من الحرب الحياة للشاعر وقومه (...لتوهب لهم ولأقوامهم الحياة) وكأن شفاء عنترة من سقمه ليس إلا شفاء القبيلة من ذل الهزيمة والعار الذي كان يمكن أن يلحقها لو لا تدخل عنترة. وقد تختلف رؤية القارئ أو المتلقي عن الرؤية المباشرة في نص بدوي طبانة، ويمكن أن يحدث الاتصال اللامتناظر في أمرين: الأول توظيف القصص المطروحة في ثنايا النص كمرجعية ثقافية تخدم الرؤية التاريخية من جهة، وتعمل على تكثيف الدلالة من جهة أخرى، والثاني النظر إلى النص التاريخي كنص إبداعي يحمل بين طياته الدلالات والرموز الإيحائية المختلفة لا أن نجعله خدمة لموقف أو حادثة تاريخية يعبِّر عنها.

فإن أمكن التعامل مع نص بدوي طبانة من ذلك المنظور أمكن القول أننا أمام نص تتناثر بين جوانبه المعاني المختلفة المبطنة داخل أعماقه ، وأمكن القول أنه نص غير متعادل .

ويبقى على القارئ أن يرصد الانحرافات المختبئة داخل النص، حتى يتمكن من طرح قراءة تحمل أبعادا دلالية مختلفة.

وبدوي طبانة أثناء رصده للحرب في نصي عنترة بن شداد وزهير بن أبي سلمى، لم يطرق باب الحرب بشكل عام وإنما التي " تتصل بالحرب المعروفة عندهم بحرب داحس والغبراء " فهو أورد كلمة (الحرب)، ووصفها(بالمعروفة)، ثم صرح باسمها (داحس والغبراء)، وكأنها إشارة منه _ أي الناقد _ إلى أهمية السبب أو الدافع الذي أدى إلى نشوء تلك الحرب من جهة ، وعدم منطقيته ليجعل الفترة الزمنية لاستمرارها (أربعين سنة).

وحين تجد في نص طبانة مثل (....فقد ذكر الفارس المستلئم .... والمدجج وهو الذي يتوارى بسلاحه ، والكمي وهو الذي يستر نفسه بالدرع والبيضة وكلاهما

يخشى الأبطال لقاءه ، لأنه ينال منهم ولا ينالون منه ولكنه طعنه طعنة برمحه الأصم شكت ثيابه)، فهو يوازي نص عنترة في المفردات:

ومُدجَّجٍ كَرِهِ الكُمَاةُ نِزَالَـهُ   لا مُمْعِنٍ هربًا ولا مُسْتَسْلِمِ

فَشَكَكْتُ بالرُّمحِ الأصمِّ ثيابَه   ليسَ الكريمُ على القَنَا بمُحرَّمِ[١]

وهذا التوازي اللفظي _ إن جاز التعبير _ الذي عنت به الباحثة المطابقة بين ألفاظ الشاعر التي استخدمها في نصه وبين ألفاظ الناقد التي ناقش من خلاله النص المدروس، يحدث انحرافا اتصاليا يسهم في تعميق الدلالة الكامنة في النص التاريخي، ويعزز رؤية الناقد التاريخية أيضا.

ويبدأ مستوى الصوت في الانخفاض عند الحديث عن السلام " ذلك الصوت الهادئ ، الذي يقدِّر نعمة الأمن فيدعو الأقوام إلى اغتنامها، وعلى استلال الإحن والأحقاد من نفوس العرب ، ليقطفوا ثمرات الأمن والاستقرار، هو صوت زهير بن أبي سلمى ...) المثير في نفس السامع الاستغراب والدهشة من عدم التوافق بين أجواء الحروب وانخفاض نبرة الصوت فيكون الخروج عن المألوف ليكون أكثر وفقا وصدى في النفوس.

****

ويمكن أن تصنف قراءة يوسف خليف لنص قصيدة الحرب في المعلقة العربية ضمن نطاق الاتصال المنحرف، وإن كان ذلك التضمين بصورة مبسطة ، إلا أنها دخلت حيز الاتصال غير المباشر لتمكنها من تشييد بناء لغوي جديد لنص قصيدة الحرب في معلقة عمرو بن كلثوم ، ابتعد فيها عن صبِّ القراءات المختلفة والمناهج المتعددة على النص ، والتي يمكن أن تُحمِّله ما لا يحتمل من معان تبعد به عما يمكن أن يؤديه في قراءة يوسف خليف.

---

[١]() سبق تخريجه ، ٤٠

وتتضح معالم الاتصال غير المتعادل حين يجعل خليف من الشاعر أسير قبيلته " وشاعر القبيلة يسير دائما في ركابها " ولكنه أسر إيجابي يولد الاستقرار الاجتماعي وما يمكن أن ينبع عن ذلك الاستقرار من حاجات نفسية أمكن ملؤها اجتماعيا، ويبقى معها عمرو بن كلثوم علامة واضحة في جبين الزمن على تلك الوحدة المفقودة كلما تقادم الزمن وكثرت همومه وشكواه .

وقد يشعر المتلقي بسهولة ألفاظ وعبارات الناقد في النص السابق ، ويمكن أن يعكس ذلك نوعا من الاستغراب ؛ على اعتبار أن النص ليس بنية لفظية تمتاز بالسهولة والوضوح الشديد لعرض ما جاء في نص قصيدة الحرب عند عمرو بن كلثوم ، غير أن تلك السهولة في النص النقدي تقابل السهولة في النص الشعري لقصيدة الحرب:

وكُنَّا الأَيْمَنِينَ إذا التَقَيْنِا   وكُنَّا الأَيْسَرِينَ بَنُوأَبِينَا

فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ   وصُلْنِا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا(١)

فعلى الرغم من سهولة تلك الأبيات ووضوحها إلا أنها عبَّرت عن رؤية وهدف واضحين، حتى أنها ألهت بنى تغلب عن كل مكرمة سواها ، كما أن تلك المقابلة للبنية اللفظية منحت النص نوعا من الانحراف لدى القارئ ليتجاوز النص الظاهر إلى ما وراء السطور في نظرة غير مخلة بالنص.

ومما أسهم في نشوء الاتصال الانحرافي أيضا تلك النعوت والتراكيب التي أتى بها الناقد (قصائد القبيلة ، شاعر تغلب العظيم)، ونلحظ هنا حرصه على الإضافة في الموصوف والتعريف بـ (أل) في الصفة ، الإضافة في الموصوف أكدت الصلة العميقة بين الشاعر والقبيلة التي ينتهي إليها ، والتعريف بـ (أل) أعطى الوضوح لعلاقة اجتماعية واضحة، وهذا أفاد توكيد الارتباط العميق بين عمرو بن كلثوم وقبيلته.

---

(١) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٣٧-٣٣٨

★★★★

وتدخل قراءة الصائغ حيز الاتصال المنحرف، حين توظَّف البنى التي طرحها النص في تأويل الصورة الفنية لعدة الحرب؛ حتى تنشأ بنية الفراغات الناقصة التي يمكن ملأها بأبعاد دلالية تربط بين البنية الشكلية الفنية وما تعنيه حسب طرح الناقد.

ومن البنى التي يمكن أن تكون محركة لأبعاد النص الدلالية قول الصائغ (الحرب طاحونة كبرى)، فهو يريد أن يفتق الصور الفنية لعدة الحرب من خلال الأبيات الدالة عليها، مستخدما لدراسته أسلوبا يعتمد الصورة الفنية ذاتها التي تسير عليها الأبيات ؛ إذ يشبه الحرب بالطاحونة دون استخدام لأدوات التشبيه وهو من نوع التشبيه البليغ الذي يمكنه أن يؤدي المعنى في أبلغ صورة تحت أبلغ دلالة ؛ وهو ما عبَّر عنه عمرو بن كلثوم حين قال:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[1]

وزهير بن أبي سلمى بقوله :

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[2]

كما وظف الناقد عدة الحرب . باعتبارها تمثل للذات وجودا وسعيا للحظوة بالخلود . كهدف أساسي قادر على إضافة بنية نص قصيدة الحرب، فحين يلج إلى كشف تلك الصور كما هو الحال في بيت عمرو بن كلثوم :

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[3]

---

(1) سبق تخريجه ، ٣٩

(2) سبق تخريجه ، ٣٨

(3) سبق تخريجه ، ٣٩

يقول " ومن طاقة الاستعارة التصريحية (أخفى المشبه وهو عدة الحرب وأظهر المشبه به الرحى " والحرب لا تكون من غير عدة لكنه حين أظهر المشبه به أراد النتيجة التي يكون عليها العدو ؛ لأن نتائج الرحى الطحين باختلاف نوع المطحون، وفي الرحى حركة، وحركة الرحى جاء إلى تفسيرها حين قال" إن قومه قادرون على نقل الطاحونة (الرحى) إلى حيث يتخندق الأعداء فيشهد الميدان طحينا هائلا " والرحى جامدة لا تشعر بشيء، وكذلك بنو تغلب لا يشعرون بالخوف، فهم كالرحى بل أشد قسوة وقت الحروب ، ومن كانت هذه حالهم فلا حاجة إلى ذكر عدتهم وأدواتهم في الحرب.

وانحراف نصي آخر يوضح من أي صنف تكون تلك الرحى " فتضح الصورة بصوت الرحى البشرية " حين جاء إلى توضيح صورة العراك عند زهير في بيته :

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[1]

إذ نلحظ أن الناقد منح الرحى صفة إنسانية عند زهير، ولم تكن كذلك عند عمرو بن كلثوم أو عنترة بن شداد ، ولعل ذلك يعود إلى اختلاف الشعراء فيما تمثله الحرب لكل منهم ، فهي لعمرو بن كلثوم:

لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا ونَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِيْنَا بُغَاةً
ظَالِمِينِ وَمَا ظُلِمْنَا ولَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَالِمِيْنَا إذَا بَلَغَ الفِطَامَ
لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِيْنَا[2]

ولعنترة :

ولَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَها قِيلُ الفَوَارِسِ ويكَ عَنْتَرَ أقدِمِ[3]

---

[1] سبق تخريجه ، ٣٨

[2] سبق تخريجه ، ٣٧،١٦١

[3] سبق تخريجه ، ٣٧

في الوقت الذي تجد فيه الضد متمثلا عند الشاعر الثالث، إذ يقف موقف المعارض للحرب والمنفر منها، رغم العصر الذي يعيش فيه، إذن هو نداء سلام، صرَّح فيه بقسوة الإنسان حين وصف الرحى بالبشرية في الوقت الذي يخشى فيها على الوجود الإنساني من الزوال الأبدي بفعل تلك الرحى التي تطحن كل ما يدخل بين جنباتها.

★★★★

أما في نص أحمد كمال زكي السابق فنجد الاتصال المنحرف يحدث في ربطه الأيام بالأساطير، حيث تتكون بنية الفراغات نتيجة المزج بين الأيام والأساطير، وجعلهما في مصب واحد بدلاً من تأويلهما منعزلين عن بعضهما البعض.

فالأيام هي الملاحم التي تزخر بالأساطير والإشارات والرموز، فهي الأسطورة ذاتها وهذا يمنحها الانحراف من خلال كسرها للمألوف وخروجها إلى بنية عميقة غير مألوفة لدى القارئ، ويبقى عليه أن يشكِّل البنية النهائية التي طرحت البعد الإيحائي في النص.

وحين يأتي أحمد كمال زكي إلى تفسير الأيام يصرح بأنه (شعر ملحمي في جملته، أبطاله من الرجال والكهان) لذلك كان شعر الأيام زاخرا بالكثير من الإشارات والرموز حول آثار الشخوص الأسطورية والبلدان الطامسة ، والشعر الملحمي قوامه الحكاية، وموضوعه فترة من التاريخ تميزت بأحداث جليلة وأعراف وتقاليد كونت مايعرف (بالفولكلور)، ومن هذا المنطلق سار الناقد رابطا بين الحرب والملحمة.

كما وصف البطل بـ (الإنسان المأساوي)، مع أن شعر الأيام يصفه بالحياة والخلود، ولعل أحمد زكي يؤول في ذلك الوصف إلى أثر الحرب على الإنسانية

جمعاء ، حتى أنها حوّلت الحياة إلى مأساة تترنح بين هبوط وصعود على مستوى الحدث والشخوص المكونة له.

****

أما الانحراف النصي غير المتعادل عند عبد القادر عبد الحميد زيدان فيبرز حين نركز اهتمامنا على الأثر الذي تركه لنا وما يحمل من دلالات إنسانية جماعية من خلال الأسلوب الذي يعد المفتاح لفهم الدوافع الكافية وراء الأصوات المتعددة في النصوص.

وأولى ملامح هذا الانحراف النصي تتجلى حين يجعل الناقد من الحرية (القدرة التي يستطيع عن طريقها أن يحول إمكانية ذاتية ليس لها من معنى إلا بالقياس إليه هو وحده إلى وجود موضوعي فعال يحدد مصيره الشخصي)، وهو بذلك يخرج بالحرية من معناها التقليدي إلى معنى غير مألوف، يتناسب وحجم الألم الذي تشعر به الذات التائهة عند الشاعر، وامتداد ذلك إلى ناقده ليجعل من الحرية مقدرة وطاقة تقوم ببث قواها في صورة مباشرة وواضحة للعيان ؛ لأن انعدام الظهور في مثل تلك الحالة يعني انعدام الحرية المترتب عليها تحقق الذات، على مستوى الوجود القومي والعالمي من جهة، وعلى مستوى الزمان والمكان من جهة أخرى. وتبقى تلك الألفاظ (المقدرة ، إمكانية ذاتية ، القياس، وجود موضوعي ، مصيره الشخصي) معبرة عن سلطان العقل الباطن الناتج عن مشكلة الرق والعبودية، المتبلورة في اختلاف الطبقة الاجتماعية في ذلك العصر؛ولعله السبب في بدء الشاعر نصه الحربي بقوله:

(هلَّا سَأَلْت الخَيْلَ يابنة مالِك)،ثم يختار البطل المناسب لمكانته التي يريد:

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابهُ   لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَّمِ[1]

---

[1]() سبق تخريجه ، ٤٠

فهو يوجه الخطاب إلى ابنة عمه التي مثّلت له جانب الحبيبة ؛رمز من رموز الوجود الذي يبحث عنه ،أمَّا بطله فكان (الكريم) لأن الفارس يُقاس بمن قتل،والكريم لايخرج إلا للكريم،وعنترة هو ذاك الكريم.

وانحراف نصي آخر حين نلحظ نوعا من التوتر عند الحديث عن إمكانيات عنترة وقواه مستخدما الفعل الماضي (كانت) في الحديث عن تلك القوى (كانت لديه كل مقومات القدرة على إعلان هذا التمرد ، وكان في وسعه أن يقود حركة كبيرة ، بل كانت كل قبيلة تتمناه أن ينتسب إليها) ومع كل ذلك لم نلحظ السخط والثورة على النظام الاجتماعي الذي يعيشه بل جعل القبائل:

يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ[١]

ولا شك أن تلك الدعوة ستفيد إشباع الذات، وتحقيق الوجود أكثر منه لو كان تمردا وخروجا على القبيلة.

---

(١) سبق تخريجه ، ١٢٤

المبحث الثالث:استراتيجية القراءة

استراتيجية القراءة هي أحد العناصر الرئيسة في عملية التلقي ، وهي القراءة الواعية لبنية النص الباطنية التي تجعل المألوف غريباً من خلال فهم القارئ للنص ، أي أن هناك أسسا معيارية يضعها القارئ للوصول إلى البنى الدلالية للنص ، ويعرِّفها مراد عبد الرحمن بأنها " الرؤى التي ينطلق منها القارئ أو المتلقي لفض مغاليق النص من خلال الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية" [1]

ويمكن من خلال تلك الأبعاد أن نوسع دائرة النص الدلالية؛ لجعل البناء اللغوي أكثر إيحائية ورمزية، يعبِّر عن عدد لا يحصى من المعاني المختلفة ، غير أن طبيعة النصوص المدروسة هنا استدعت بعدين من أبعاد استراتيجية القراءة، وهما البعد الباطني، والبعد الذاتي؛ لتمكن الأبعاد الأخرى في النص الشعري أكثر منه في النص النقدي، حيث تجد مجالها الواسع لتحقيق الدلالات الإيحائية المختلفة هناك.

ويُعنى بالبعد الباطني استكشاف بنية النص الباطنية – وهي المعاني غير المألوفة– من خلال فهم القارئ للنص وتفاعله معه، ومن خلال ذلك البعد يمكن أن يكون لكل نص عتبة نصية يلج من خلالها القارئ إلى باطن النص كاشفًا عن أبعاده الدلالية الكامنة في باطنه ؛ ومن هنا يحاول هذا البعد أن يطرح لنا دلالة يمكنها أن تتجاوز الحدود المكانية والزمانية للنص، بمعنى أنها رؤية غير مألوفة تتشكل لنا من خلال انكشاف المعنى أو خفائه ، قربه أو بعده من المتلقي، فتتكون جماليات الخاصية النصية في تلك النصوص .

أما الوجه الآخر أو البعد الآخر من أبعاد استراتيجية القراءة فيتمثل في البعد الذاتي الذي يُقصد به " تعميق الوعي الذاتي من خلال انفصال الذات عن ذاتها"[1] أثناء عملية القراءة ، فحين تجد النفس الإنسانية عبارة غريبة لم تعرفها من قبل

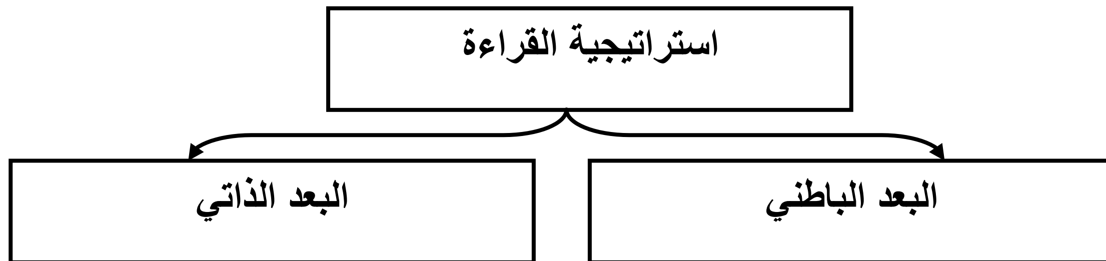
---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي، مرجع سابق ، ٧٥٩

[1] المرجع السابق : ٧٥٩

تنفصل عن ذاتها حتى إذا بدأت باكتشاف تلك العبارة ومعناها تعود لتلتحم من جديد مع ذاتها ، ويمكن للسياق الذاتي للكلمة أن يسند هذا البعد ويساعده في اكتشاف الأبعاد الدلالية والإيحائية الكامنة في النص.

ويمكن تلخيص استراتيجية القراءة من خلال الشكل التالي :



٣-١- البعد الباطني :

إن البنية الباطنية عند بدوي طبانة تمثلت في الدلالات التي نبعت من بنية النص التاريخية، حين تجعل من سرد الأحداث، وذكر الوقائع، وأماكنها، وأبطالها، ليس إلا شاهدًا ثقافيًا حاضرًا لبنية النص الباطنية، المختبئة داخل تلك البنية السطحية المحاطة بالحروب وأبطالها.

وتبقى تلك البنى (حرب البسوس ، حرب داحس والغبراء)، عناصر لغوية تبث الحركة داخل النص، وتمنحه سمة العطاء، حين تجعل من تلك العناصر مفتاحًا يسلك بنا طريقًا بعيدًا داخل حدود النص المدروس.

ولم ترد تلك البنى التاريخية على مستوى النص النقدي فقط وإنما جاءت على مستوى النص الشعري إذ يقول عمرو بن كلثوم:

أَبَا هَنْدٍ فلَا تعْجَلْ علَيْنَا وأَنْظِرْنَا نُخَبّرْكَ اليَقِينَا[١]

إليكم يابني بَكْرٍ إِلَيْكُمْ أَلَمَّا تَعْرِفُو منَّا اليَقِينَا

[١] سبق تخريجه ،١٣٩

أَلَا أَبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا   ودُعْمِيًا فَكَيْفَ وَجَدْتُمونَا[١]

ذكر عمرو بن كلثوم (أبا هند،وبني بكر ، وبني الطَّمَّاح)شواهد حاضرة على بطولته وقومه في الحرب؛ والأمر يعود هنا إلى محاولة الشاعر توثيق تلك الانتصارات التي تمثل له الكثير من الاعتبارات الاجتماعية والنفسية، إلى جانب الخلود عبر التاريخ وهو الهمُّ الأكبر للإنسان في العصر الجاهلي.

ونلمح بعض البنى التي أعطت النص نوعًا من التحول الدلالي حين نلامس أفعالاً تقوم بإعطاء النص الحركة، سواء على مستوى الزمن أو على مستوى المعنى ، من خلال دلالتها على الزمن الحاضر والماضي ودلالتها أيضا على معنى القوة(يذكر، دنا، ليردوا، وثبوا، أكمن، يخشى، يتوارى، ينال منهم، يتصدون) وبهذا يكون الناقد قد تنحى عن التقليدية – الظاهرة في بنية النص السطحية – في معالجته لموضوع نص قصيدة الحرب عند شعراء المعلقات.

ولعل في سرد القصص التاريخية عند بدوي طبانة أمرين ، الأول منها يعود إلى مافرضته طبيعة الرؤية التاريخية في قراءتها للشعر ، أما الثاني فيعمد إلى محاولة إقامة علاقة سببية بين النص وبعض أحداث الواقع، تكون أكثر تجاوبا مع النص؛ لتتعدى حدود المألوف إلى سلسلة من المعاني التي يمكن أن تجذب القارئ للمشاركة والاندماج معها؛ وعليه ستكون تلك الأحداث مساندة للقارئ في اكتشاف بنية نصية مفتوحة على قراءات احتمالية متعددة.

★★★★

أمافي نص يوسف خليف السابق فنجد البعد الباطني يتمثل في البنية التي تحمل بعدا إيحائيا ورمزيا، ويبدو أن مفتاح الوصول إلى أعماق النص يكمن في عدة كلمات (العقد الفني ، النزعة القبلية ، الشخصية القبلية) لأنه من خلال ربطه –أي الناقد– للقصيدة بصورة المجتمع التي عبّر عنها بالألفاظ السابقة نقل القصيدة

[١]() عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق، ٣٣٨-٣٤٨

من أجوائها الحربية المباشرة إلى بعد إيحائي رمزي ، وهنا تقترن صورة الحرب/ العقد الفني بالهدف المرجو الذي تحقق في عالم الشاعر، وسيتحقق في عالم الناقد.

كما استخدم خليف بعض النعوت القوية في معناها ومبناها (الصاخبة، خيانة ، شاعر تغلب العظيم ، حديث الشخصية القبلية) فالمعلقة صاخبة واستخدم كلمة (خيانة) لانقطاع العقد الذي يربط بين الشاعر وقبيلته، وهو بهذا يحمِّله المسؤولية تجاه تلك القبيلة وحياتها ، ونعت الشاعر بالعظيم، ولم تأت تلك الصفة إلا حين مثَّل بني تغلب فكانت الشخصية القبلية التي انتفت معها حدود الذات لتبقى الـ (نحن) كما أراد ويريد الشاعر وناقده ، وبذلك تبقى أبعاد النص خفية تحت كل بنية من بنى النص.

كما استخدم خليف الكثير من النعوت التي تتوافق والنص الذي يعالجه، فعمرو بن كلثوم _ على سبيل المثال _ يقول:

وأَنَّا العَاصِمُونَ إِذا أُطِعْنَا وأَنَّا العَازِمُونَ إِذا عُصِينَا[١]

وأَنَّا المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا وأَنَّا النَازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا[٢]

فالشاعر أكثر من توظيف اسم الفاعل في نصه تأكيدا على مبدأ القوة عنده، وهذه القوة تتجلى بوضوح من خلال استخدام (أل التعريف) التي تفيد الإيضاح وإزالة الغموض ، أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الجمع وهو ما ركز عليه الشاعر في كل نصه ، وهو ما أراده ناقده لتحقيق رؤية اجتماعية لم تكن إلا في عصر اتسم بالحروب والقسوة، ومع ذلك برز تضامن اجتماعي يحمل الصفات ذاتها، ويسير في الوجهة نفسها، لم يوجد له مثيل في المجتمعات المتحضرة.

★★★★

---

(١) سبق تخريجه ، ١٦٩

(٢) عمرو بن كلثوم، مرجع سابق ، ٣٤٧

ونجد البعد الباطني عند الصائغ في القوالب الفنية التي اقتبسها من علم البلاغة، وأودعها صورة الحرب وعدتها؛ إيمانا منه بما يمكن أن تؤديه تلك القوالب الفنية من براعة في تشكيل المعنى ودلالته المختلفة.

ويأتي التحول الدلالي عند الناقد حين يظهر أثر تلك الفنون البلاغية في لغته (الحرب طاحونة كبرى) ،و (فتك العدة)، و (صورة الرحى البشرية)، و (طلب الموت في الجالدة يدرأ الموت) فيجعل منها صورا تبث لقطات ومشاهد تمس جانبي الحياة والموت عند الإنسان، لما يشكِّلانه من قلق أبدي عنده، فينطلق باحثا عما يمكن أن يفسر له فلسفة الحياة التي يعيشها ، والحرب أحد العوامل المؤثرة في تلك الحياة بل من أقواها تأثيرا على الحياة البشرية إما هدما أو إصلاحا، يجران وراءهما ما يمكن أن يلحق بهما من آثار تمتد عبر الأجيال القادمة. كما نلحظ نوعًا من التقارب بين لغة الناقد ولغة الشاعر؛ إذ استخدم كلاهما (الرحى) و(طاحونة) ومنحها كلاهما صفة الإنسانية، يقول عمرو بن كلثوم:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا[1] قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا[2]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

فَتَعْرُكُكمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشِافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ[3]

وحين يستخدم لفظة (مقتضى الحال) التي عنت عند البلاغيين مراعاة المقام أثناء القول، يجعل من اللفظة بصمة دالة تشي بحال الأمة في العصر الجاهلي، وما اقتضته تلك الحالة من الحروب.

★★★★

---

(1) سبق تخريجه ، ٣٩

(2) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٢٢

(3) سبق تخريجه ، ٣٨

ويأتي أحمد كمال زكي بالأسطورة ويعمل على توظيفها في الأيام حسب رؤيته فيها، وهذا التوظيف يمنح النص بُعدا خفيا، تكتظ وراءه الدلالات والإيحاءات والرموز؛ ليبقى معها النص في حالة ولادة دلالية للمعاني المختلفة.

ومفتاح النص عند الناقد في كلمتي (الأيام) و (الأساطير)، ومن خلال ربطهما مع بعضهما البعض تنتقل الأيام من البعد المألوف والمباشر للحرب إلى بعد رمزي إيحائي غير مباشر، تقترن فيه تلك الأيام بالقصص الخرافي والشخوص الأسطورية ، ولعل في اقتران الأيام بالأساطير دلالة غير مألوفة، يمكنها أن ترمز إلى النسيان أو إلى الخوف من المجهول ، وقد تعني بوجه آخر البقاء حتى وإن استحال الأمر إلى مجرد خرافة تُحكى عبر الزمن .

★★★★

وتتعمق البنية الباطنية عند عبد القادر زيدان من خلال الدلالات التي تحمل رؤى وأبعادا نفسية، يمكنها أن تسهم بشكل أو بآخر في إضاءة البعد الباطني عند الناقد، وقد جعلت رؤية عبد القادر النفسية من النص الشعري عند عنترة استجابة ناتجة عن رد فعل مكبوت في عقل الشاعر الباطني أوفي اللاوعي عنده.

وتبقى البنى النفسية (الحرية ، الشعور ، يخضع ، رهبة ، داوفع التمرد ، القوة النفسية) عناصر لغوية تقوم بإعطاء النص الحركة سواء على المستوى الفردي للمتلقي أو المستوى العام ؛ نظرا لم تحمله تلك البنى من مؤثرات نفسية مكتظة بشعور فقدان الذات، وحيرتها، وبحثها عن موطنها الأصلي في ظل وجود البشرية التي تنبع منها، إلا أنها تبقى غريبة عنها، ومن هذا المنطلق أسمى الناقد كتابه (التمرد والغربة في الشعر الجاهلي) وكانت بنية النص الشعري عند عنترة من أقوى الشواهد على تلك الغربة.

كما تعمقت البنية الباطنية جراء ذلك التسلسل الذي اتبعه الناقد حين ربط بين (إمكانية ذاتية ← وجود موضوعي فعال ← يحدد مصيره الشخصي) فالذات

لديها قدرات خفية تحققت عند عنترة في الحرب، باعتبارها المقياس الأول للطبقة العليا عند العرب في العصر الجاهلي، وهو ما استطاع عنترة فعله محققا بذلك مصيره الشخصي ليس على مستوى قبيلته فقط بل على مستوى المجتمع في العصر الجاهلي.

٣-٢- البعد الذاتي :

أما البعد الذاتي عن بدوي طبانة فيتعمق من خلال جنوحه إلى الاعتماد على ضميري الغائب متمثلا في (الهاء) والجماعة متمثلا في (الواو) .

وفي الاعتماد على تينك الضميرين تكمن المفارقة، إذ تشير وبشكل غير مباشر إلى موقف الناقد ذاته من هذا العالم المتآكل اللامعقول في حروبه، ومن أجل ذلك وظّف الجمل السردية الفعلية بكثرة في نصه (وذكر أعداءهم بما عرفوا من شدتهم في الحرب ، ما جربوا منهم في الحروب، فوجودهم أبطالا ، ويفزع لرؤية الدماء، يقرع طبولها ويهجم على أبطالها ، ويطرب لوقع الأسنة وسليل السيوف) وهي أبنية بدئية يمكنها أن تطرق بالمتلقي الكثير من المسارب التي تولد المعاني في ظل انفصال الذات عن ذاتها.

وحين يتحدث عن نص قصيدة الحرب عند عنترة بن شداد يدع الحديث لعنترة كما فعل الشاعر في نصه: نجد في كلا النصين الاعتماد على هاء الغائب التي يمكن حملها على وجهين الأول منها رغبة الشاعر في إثبات ذاته من خلال إطلاق هاء الغائب الدالة على آخر غائب؛ لغيابه عن الفعل الذي قام به عنترة ، والثاني أن الإكثار من ذكر الغائب وإن كان حاضرا يعد خير شاهد على الوجه السابق ، فالناقد يقف في ذاك مع الشاعر ، ولعل في الأمر نوعا من تحقيق المصداقية في التاريخ حين أُسند الحديث للشاعر نفسه.

أما ذكر عنترة البارز في نصه فقد أجمله الناقد في (فإن معلقة عنترة بن شداد العبسي ... ويذكر عنترة ... وفي معلقة عنترة ...) والمراد أنه صرَّح باسم الفاعل الحقيقي للبطولة الحربية، وفي التصريح ما يغني عن الإحالة أو الإشارة ، وما يؤكد المعرفة بحقيقة البطل من قِبل المتلقي.

ويزداد البعد الذاتي عمقا حين يأتي إلى نص قصيدة الحرب عند كل من زهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم ، إذ تخلص مفرداته حول السلام والأمن والاستقرار عند زهير، أما عند عمرو بن كلثوم فيكثر من ذكر الشخصيات بذكر الأسماء ، وفي اختيار الشاعر وناقده لذلك الأسلوب تعميق للبعد الذاتي، إذا تلاحظ انفصال الذات عن ذاتها من خلال عودة الضمير عند زهير إلى الأرض والإنسان وعودته عند عمرو بن كلثوم إلى ضمير الجماعة (نحن).

★★★★

ويتعمق الواعي الذاتي عند يوسف خليف من خلال انفصال الذات عن ذاتها، إذ يتضح لنا أن الأنا الذاتية للناقد كانت في الغالب في حالة انفصال عن الآخر من خلال استخدامها لـ (هاء) الغائب التي سيطرت على النص وأدت بدورها إلى تعميق الوعي الذاتي إلى حد كبير لأن الذات في ظل وجود الآخر الغائب – عند الناقد – تصبح مهمومة بحقيقة الوجود في تلك اللحظة وفي كل لحظة ماضية وحاضرة ومستقبلية.

فالناقد يطرح بنى تُحيل إلى مذكور سابق يعود على القبيلة(يسير دائما في ركابها، يدافع عنها، يتحدث بلسانها، ويهجو أعداءها، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال)، والشاعر أيضا لم تكن الذات عنده تحمل أهمية في ظل غياب ال(نحن) التي عنت القبيلة أيضا:

ونَحْنُ الحابِسُونَ بذي أُرَاطٍ　　　تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدّرِينَا[١]

---

[١]() عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٣٧

ونَحْنُ التارِكُونَ لِما سَخِطنا ونَحْنُ الآخِذُونَ لِما رَضِينا[1]

إذ نلحظ في تلك الأبيات مجئ اللفظة معرفة بـ(أل) بعد ضمير الجماعة نحن؛ وماذاك إلا توضيح وتعميق للبعد الذاتي المتمثل في القبيلة (المجتمع)عند الشاعر وناقده.

كما نلحظ أن تعميق البعد الذاتي عند يوسف خليف من خلال هاء الغائب جعل السياق اللغوي في حالة اتصال مستمر بحيث تحيل تلك الهاء إلى مذكور سابق يرتبط به البناء اللغوي ومعناه في النص ، ولعل السياق الذاتي للكلمة الذي عُرض سابقاً يوضح مدى طغيان البعد الذاتي الذي اتخذ من هاء الغائب ظلا له لعله يتمكن من الهدف المرجو بعيدا عن التصريح ؛إيمانا بأهمية قارئه وكيفية مخاطبته وإقناعه .

★★★★

ويتعمق الوعي الذاتي عند الصائغ من خلال اعتماده على هاء الغائب وتوظيفها داخل حدود النص مما يكشف عن إدراك عميق لمعنى الوعي الذاتي في ظل غياب الأنا والآخر الحاضر، واعتماد النص على الآخر الغائب ، ولعل ذلك ناتج عن رؤية الناقد الفنية التي يمكن أن تتلاعب بالألفاظ وفق صور بلاغية فنية يمكنها أن تحقق البعد الذاتي للنص الإبداعي.

وامتد الوعي الذاتي عند الناقد إلى الحد الذي يُظهر فيه الانفصال عن نصوصه الشعرية التي تناولها في دراسته الفنية فحين ننظر إلى موضع هاء الغائب في نص الصائغ الذي يقول فيه:" الحرب طاحونة كبرى طحينها الرجال ويتناسب حجم الطاحونة (الرحى) وخطرها مع عدة الحرب كما ونوعا تناسبا طرديا ... " حين ينظر إلى الهاء نجدها تعود على الحرب التي حاول الناقد عدم تكرارها بلفظها وإنما استخدم هاء الغائب من خلال بنى فنية أظهرت نفور النفس الإنسانية من الحرب؛

---

(1) سبق ، تخريجه ، ١١٩

فلجأت إلى استخدام ما يعبر عنها أو يشير إليها، وهو بذلك يؤكد مقت الإنسان للحرب مهما أعجب ببطولته وشجاعته، في الوقت الذي تُظهر فيه الأبيات ارتباط كل من عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم بالحرب ارتباطهم بالحياة؛ فقد عنت لعنترة الدواء الشافي من كل مرض:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا   قِيلُ الفَوَارِسِ ويكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[١]

في الوقت الذي عنت فيه لعمرو بن هند قمة القوة والسياسة التي لم يصل إليها أحد من أبناء جنسه:

لَنَا الدُّنْيا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا   وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ   تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا[٢]

وبذلك تنفصل ذات الناقد عن ذات الشاعر لترسم صورة تُجلي في وضوح حقيقة الحرب وماهيتها ،وآثارها على الإنسان والوجود الذي طرق باب شاعر آخر هو زهير بن أبي سلمى حين أعطى الحرب صفة أنثى شريرة لاتلد إلا شرا:

فتعْرُكُكمْ عَرْكَ الرحى بثِقَالِها   وتلْقَحْ كِشَافاً ثم تُنْتِجْ فَتُتْئِم[٣]

★★★★

وتنفصل الذات عن ذاتها في نص أحمد كمال زكي من خلال خطاب الذات لذات أخرى مخاطبة حاضرة تارة (يطالعنا ، أذكر ، حدثنا) وغائبه تارة أخرى (أيامهم ، شخوصها ، أبطاله ، رموزها) وهذه الثنائية الضدية الحضور / الغياب ، تقدم فلسفة خاصة ناتجة عن رؤية رمزية تخيلية ومشاهدة للواقع قبل أن تكون تأملا عقليا فلسفيا خالصا .

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٧

(٢) سبق تخريجه ، ٣٧، ١٦١

(٣) سبق تخريجه ، ٣٨

وذلك إطار يرتبط بالثقافة الفكرية والحضارية لحياة الأمة ، أمكن تغذيته من خلال البعد الذاتي للنص والذي يمكن أن يتحول من خلال ثنائية الحضور والغياب إلى قوة نفسية حملت معان ودلالات تحمل خيالا تولدت معه الرؤية الأسطورية التي أُرجعت إليها أغلب الأمور غير الواضعة لدى الإنسان ، وبقيت معها تلك الرؤية مؤثرا فاعلا في النص النقدي لدى أحمد كمال زكي.

غير أن الناقد لم يصرح بنص شعري خاص بقصيدة الحرب عند أي من الشعراء الذين اختارتهم الدراسة ؛ لأن اهتمامه بالأسطورة جعله يبحث عن نصوص تجد فيها بعض الملامح الأسطورية الواضحة والكامنة في الفكر العربي.

★★★★

ويتعمق الوعي الذاتي عند عبد القادر زيدان من خلال اعتماده على هاء الغائب وتاء التأنيث التي وظفها داخل النص ليكشف عن أبعاد نفسية تعمقت داخل نفس الشاعر وناقده.

وحين ينظر إلى هاء الغائب نجدها تعقد صلة بين الشاعر والمجتمع والحرية ، وبذلك الارتباط أمكن إيجاد ذات تعبر عن وجود فعال داخل المجتمع ، أما تاء التأنيث فجاءت في معرض الحدث عن ماض لتعبر عن مكونات حاضرة داخل لا وعي الشاعر من جهة ، وعن واقع أصبح من ذلك الماضي المؤلم وهو ماضي عنترة وأحواله داخل مجتمعه.

الفصل الخامس

التلقي والارتداد العكسي

الفصل الخامس
التلقي والارتداد العكسي

المتلقي هو الذي يكشف عن خصوصية النص وجمالياته، وهو الذي يفك أسراره ويبرز قيمته الفنية ، وخلق النص وإعادة إنتاجه تتم من خلال ذلك الارتداد العكسي للنص على المتلقي والذي يُعنى به " تأثير النص وانعكاسه على المتلقي الذي ينتج بدوره نصا جديدا من خلال انعكاس النص الأول عليه " [1]

فغاية كل عمل فني هي التأثير في نفس المتلقي وربطه بالعمل الإبداعي ويمكن أن يدخل تحت مفهوم الارتداد العكسي ما عبر عنه النقد العربي بمصطلح اللذة أو العجب والتعجب حيث يحدث الدهشة وفعل المفاجأة عند المتلقي نتيجة المفاجآت التي يحدثها النص في نفس المتلقي من حيث الصور والمعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة التي تقوي العلاقة ما بين النص والمتلقي وتجعله أكثر رغبة في متابعة النص حيث إن " غاية الشعر هي التأثير ، والتأثير يعني تغيرا في الاتجاه وتحولا في السلوك والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية ويبدهه بها من ناحية أخرى . وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار ، بل يتم بضرب بارع من الصياغة ، تنطوي على قدر من التموية ، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وسحر العقول ، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفاف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف " [2] .

وقد أدرك القرطاجني تلك العلاقة بين النص والمتلقي حين ربطها بالتخييل ، يقول : " ويحسن موقع التخييل من النفس ، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجيب يكون باستبداع ما

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي، مرجع سابق ، ٧٦٧.

[2] جابر عصفور ، مرجع سابق : ٧٣.

يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها فورودها مستندر مستطرف لذلك ...)[١]

وتختلف درجة تلقي النص والتأثر به باختلاف ثقافة المتلقي ومعرفته، فكلما ازدادت ثقافة المتلقي وتنوعت كبرت اللذة وتنوعت ، وتفجرت الطاقات الإبداعية لدى المتلقي عبر لوحة فنية تشكل أبعادا أخرى للنص حسب رؤيته وحسب مقدار تلك الرؤية.

وكانت النقطة التي انطلق منها (آيزر) هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، معنى ينشأ نتيجة للتفاعل والتأثير المتبادل بين النص والقارئ، أي بوصفه " أثرا يمكن ممارسته "[٢] والخروج من خلاله بإبداع أدبي أو نقدي يضفي للنص منظورات وأبعادا تمكن من فهم جمالياته والكشف عما بين سطوره من غنى لغوب ومعرفي وفكري يمكنه أن يسهم في بناء لبنة من لبنات النقد وإبداعاته عبر العصور.

ويلتقي النقد العربي مع مفهوم الارتداد العكسي في قضية معنى المعنى التي ظهرت عند عبد القاهر الجرجاني ، فما توصل إليه النقد القديم حول المعنى الأول وهو المعنى المباشر أو المعنى الأحادي، والمعنى الثاني وهو المعنى المتولد عن المعنى الأول أي المعنى الإيحائي أو الرمزي لا يختلف عما توصل إليه النقد المعاصر في مفهوم الارتداد العكسي، وما يتفرع عنه من أبعاد سطحية وأخرى باطنية.

ونتيجة للارتداد العكسي يكون هناك نصان الأول الذي أبدعه الكاتب أو المبدع، والثاني هو الذي أنتجه المتلقي لنص المبدع، إلا أن هذا الارتداد أوردة الفعل تختلف من شخص لآخر حسب ثقافته ومعرفته ومقدار تعامله مع النص المُبدع، وعلى مقدار التأثير تكون ردة الفعل التي يمكن أن تكون مباشرة أو غير

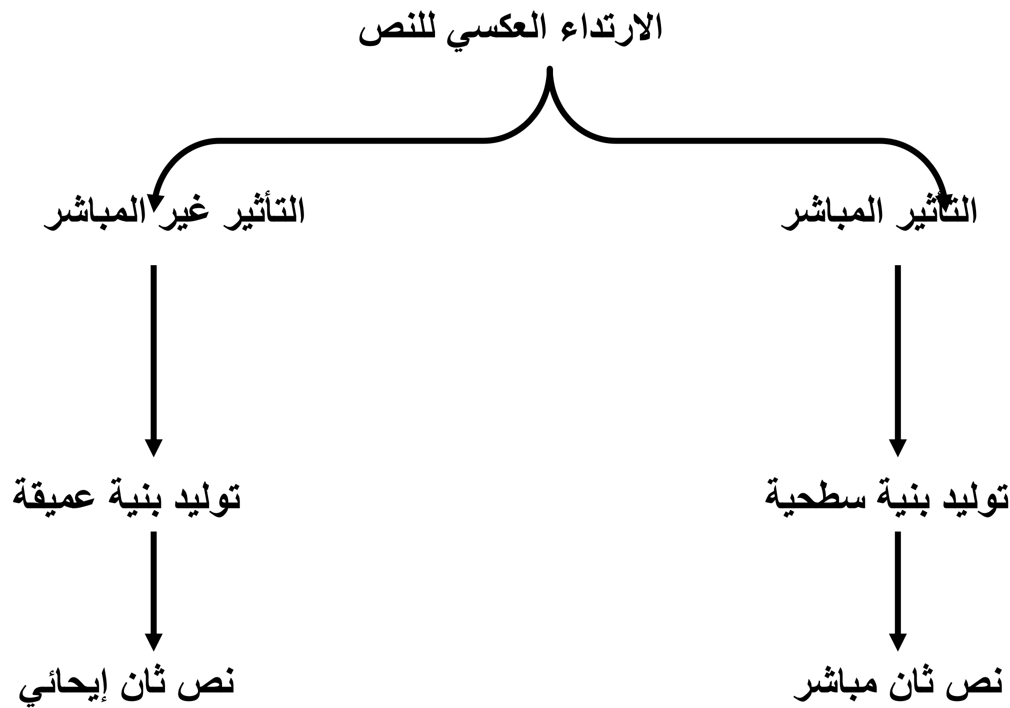
---

[١]() حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، ٩٠.

([٢])روبرت هولب، مرجع سابق ، ١٨.

مباشرة، والارتداد المباشر يكون نتيجة البنية السطحية المباشرة على وعي المتلقي ، والارتداد أو التأثير غير المباشر يكون نتيجة البنية العميقة غير المباشرة على وعي المتلقي .

وتتضح عملية الارتداد العكسي للنص في الشكل التالي :



والدراسة في هذا الفصل تنصب في محورين هما :

- الارتداد المباشر.
- الارتداد غير المباشر.

حين يقتصر المتلقي على المعنى الظاهر من النص ولا يستدل به على معنى هو معناه يقف به التلقي هنا عند الارتداد المباشر، أما حين يصل إلى كمال التلقي أو القرب من ذلك الكمال باستنباط ما تخفيه النصوص الإبداعية من إيحاءات وفراغات بحاجة إلى ملء، فإنه يدخل حيز الارتداد غير المباشر للارتداد العكسي، وهو الهدف الرئيس من التلقي.

ومفهوم الارتداد العكسي (تأثير + ردة فعل) يرتبط بدراسة نفس الإنسان من خلال علم النفس الذي شارك بشكل واضح في المحاولات التي فسرت عملية الإبداع الفني ودوافعه ، الأمر الذي أسهم في إنتاج ما يسمى بعلم نفس الأدب.

وفي علم النفس: لكل فعل ردة فعل مساوية له ، ولكل تاثير ارتداد مساوٍ له في الدرجة يختلف باختلاف التأثير الواقع على المتلقي فينتج نصا إبداعيا أو نقديا يترنح بين سطحية البعد أو عمقه بمقدار ما وصل إليه من تأثير نتيجة للنص المتلقي.

ويمكن أن نصف الارتداد المباشر بأنه عملية تأثير أولية أو سطحية ناتجة عن اتصال متعادل مع نص أدبي أو نقدي أدى إلى توليد بنية سطحية تحمل رؤى مباشرة وتولد تفسيرا مباشرا للنص قد لا يضفي أي قيمة عليه ، وقد تكون في الوقت نفسه مفتاحاً ينطلق منه القارئ الخبير نحو تكوين بنية للنص الأدبي تحمل الخاصية النصية التي وضعتها نظرية الاتصال الأدبي كمقياس لجماليات الإبداع وجماليات تلقيه.

كما يكون الارتداد غير مباشرا نتيجة تحقيق نوع من الاتصال المنحرف مع النص ذي البنية العميقة غير المباشرة ليطرح أبعادا إيحائيا ودلالية متنوعة ، يكون للتخيل فيها الدور الأساسي ، إنّه أعمق من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح ، بل هو أشد دقة من كل طاقات الإبداع الفني في ملكات الإنسان.

١-١- الارتداد المباشر:

إن البنية المباشرة عند بدوي طبانة تتجلى في قراءة النص معزولا عن سياقه التاريخي والقصصي الوارد فيه ، دون محاولة لتوظيف تلك القصص في الكشف عن بنية عميقة للنص.

ومن ملامح الارتداد المباشر عند بدوي طبانة تعرضه لذكر حرب البسوس التي استمرت مايقرب من أربعين عاما في أثناء تحليله لأبيات عنترة التي يقول فيها:

يُخْبِــرْك مَــنْ شَــهِدَ الوقيعـــةَ أَنَّنــي أَغْشَـــى الــوَغَى وأَعــفُّ عِنــد المغْــنَمِ
فــي حَومــة المَــوتِ الَتــي لا يتَّقــي غَمَراتِهـــا الأبطـــالُ غيـــرَ تَغمْغُـــمِ
ولقـد خَشِـيتُ بـأنْ أمُـوتَ ولـم تَـدرْ للحــربِ دائــرةٌ علــى ابنــيْ ضَمضَــمِ
حالــتْ رِمــاحُ ابنــيْ بغــيضٍ دُونكــمْ وزَوَتْ جَـوانِي الحـربِ مَـنْ لـم يُجـرِمَ[١]

يأتي إلى تحليل تلك الأبيات وفق بنى تحكي الارتداد المباشر من قبل الناقد للنص(ويذكر عنترة في سبيل فخره بشجاعته كثيرا من عاداتهم في القتال ، وأوصافهم في الحرب ، وعدتهم في اللقاء؛ فقد ذكر الفارس المستلئم وهو اللابس اللأمة، وهي الدرع ، والمدجج وهو الذي يتوارى بسلاحه ، والكمى وهو الذي يستر نفسه بالدرع والبيضة وكلاهما يخشى الأبطال لقاءه) ، ونتيجة لذلك الارتداد قامت الألفاظ ذاتها في التحليل ؛وهذا يوضح مدى سيطرة الرؤية التاريخية على الناقد وعمله الإبداعي؛ فهناك تاريخ ،وهناك صدق في نقل التاريخ،ويبدو أن الناقد يهدف من وراء ذلك التأثير على المتلقي ومباشرته بالحدث بأسلوب يسنده الصدق والمشهد المصور بنفس الصور الشعرية التي أوردها الشاعر،إضافة إلى ذلك يعرض الناقد بعض الصور المتضادة، المستمدة من التاريخ بين شعراء كانت لهم الحرب أكسير الحياة الذي لاينضب كعنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم، وبين شعراء شكلت لديهم الحرب قلقا أبديا على الإنسان والحياة كزهير بن أبي سلمى. وهي صور متضادة، لكنها تصب في طريق واحد وهو الخوف من المجهول/الموت ، وإيجاد الحياة التي يبحث عنها كل شاعر حسب رؤيته التكوينية ووعيه بها .

كما أن الارتداد المباشر جعل الناقد في حالة تواصل مع الماضي والحاضر اللذين تشكلا في لغته (ذكروا، ذكر ، يذكر ،يتقون ، دنا ،ردوه ،يصرعهم)وغيرها من الأفعال التي برزت لنا في سياق الكلمة التجاوري، هذا إلى جانب استخدامه لأدوات الربط المناسبة التي يغلب عليها (حرف الواو)تأكيدا على أهمية الاستمرار والتواصل بين التاريخ الحاضر والماضي من أجل تشكيل صورة تاريخية أفضل.

---

[١]() سبق تخريجه ، ٣٩

أما حين ينظر المتلقي إلى تلك القصص والحكايات التي أوردها طبانة في نصه على أنها ليست إلا أسبابًا للحرب التي مثلت موقفا . ما . ناتجا عن تلك الأحداث فإنه بذلك يطرح صورة مألوفة تعطي بنية سطحية أكثر ألفة ، ليفقد معها النص الأدبي والنقدي جمال إبداعه وسر ديمومته ، فتنتزع الحياة من النص ليُحال إلى نص متهالك ينقاد معه الإبداع إلى الحضيض.

★ ★ ★ ★

يمكن أن يكون الارتداد العكسي لنص يوسف خليف ارتدادا مباشرا إذا نظرنا إلى النص نظرة أحادية بمعزل عن سياقه الذاتي وبنائه وتراكيبه النصية وما يحدث خلالهما من تفاعل نصي وما يتحقق من أبعاد نتيجة لذلك التفاعل.

وتتحقق تلك البنية السطحية عند القول بأن النص النقدي لخليف حول قصيدة الحرب لم يكن إلا حديثا مباشرا عن ظاهرة الحرب عند بني تغلب وبطلها عمرو بن كلثوم ، وما أفصحت عنه تلك القصيدة من مكانة اجتماعية عظيمة قل أن توجد في أمة أخرى غيرها ،وأنه لا يمكن العيش إلا لمن كانت أوصافه هي أوصاف عمرو بن كلثوم وقبيلته قوي مرهوب الجانب ، استطاع أن يحقق البطولة والفروسية الجماعية التي تميزوا بها عن سائر القبائل العربية.

فحين يأتي يوسف خليف إلى نص عمرو بن كلثوم . على سبيل المثال .:

وَأَنَّا العاصِمُونَ إذا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَازِمُونَ إذا عُصِينا(١)

يأتي إلى قراءته من خلال الأبعاد اللغوية ذاتها التي اشتمل عليها النص مثل:(وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان) وهذه القراءة تحمل بين دلالاتها أبعادا وإيحاءات رمزية، تمثل جانب الرؤية الاجتماعية الذي يزخر بالكثير من المعاني بين جنباته ، عن طريق ربطها بمكونات الرؤية لدى الناقد، ومدى ارتباط

---

(١) سبق تخريجه ، ١٦٩

تلك الرؤية بوعيه وبالسياقات الحضارية والاجتماعية التي تحيط به مقارنة بالسياقات التي كانت تحيط بشاعره من قبل، في ظل مجتمع اتسم بالبطش والقوة والجهل كما يقول شاعره :

أَلَا لا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنِا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلينَا[١]

وحين يفرغ المتلقي من قراءة النص على الصورة السابقة للبنية التي طرحها الناقد تتشكل لديه قراءة أولية مباشرة للنص ، غير أنّها تبقى تشعر بحجم الهوة الذي تفصلها عن المعاني والدلالات الإيحائية وهو ما يمكن اكتشافه من خلال قراءة واعية لبنية النص العميقة من خلال مفهوم الارتداد غير المباشر.

* * * *

وقد يتحقق الارتداد المباشر في نص عبد الإله الصائغ إذا نظر المتلقي إلى الصور الفنية التي أوردها في معرض حديثه عن الحرب على أنها صور مستهلكة يمكن أن نستنتج منها التشبيه أو الاستعارة وكيفية إجرائها دون أن نتأمل البعد المختفي وراء تلك الفنون .

فحين يفسر المتلقي قول الصائغ "الحرب طاحونة كبرى" بقوله هنا تشبيه بليغ، المشبه الحرب ،والمشبه به الطاحونة،ووجه الشبه الهلاك والإبادة ؛فهو إنما يشكل ردة فعل مباشرة لبنية النص دون استكناه لمَ وراء ذلك التشبيه من دلالات،واعتماد مثل ذلك في دراسة النصوص التي أوردها الناقد يعني أننا قد حكمنا على النص الشعري الذي عرض له الصائغ بما حكم عليه بعض النقاد أمثال سليمان العطار في كتابه (المعلقات السبع) حين قال عن بيت عمرو بن كلثوم :

قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا[٢]

---

[١] سبق تخريجه ، ٦٦

[٢] سبق تخريجه ، ١٨٦

أن " المرادة : الصخرة التي تكسر بها الصخور وهي مستعارة هنا للحرب"(١) دون أن يشير إلى أهمية الاستعارة في هذا المكان وما يمكن أن تخفي وراءها من دلالات خفية .

وتبقى العلاقة التبادلية الوثيقة بين عمليات الخلق الفني والإبداع الدلالي متوتر تحت بنية سطحية للقراءة المباشرة للنص.

★ ★ ★ ★

وتكمن الرؤية المباشرة للارتداد العكسي في نص أحمد كمال زكي في قراءة النص بعيداً عن سياقه الحضاري والفكري والأسطوري ، والنظر إلى الأيام على أنها حروب قامت بين القبائل العربية وتم التأريخ لها بالأيام حتى تتميز القبائل عن بعضها البعض في تلك الأيام الحربية.

ومن هذه المنطلق نكون قد طرقنا النص من زاوية منفردة دون استكناه لأبعاد ذلك النص ، ودون تروٍ في معالجة الأبعاد والسياقات التي يحملها وتحيط به من كل جانب مما سيؤدي إلى إخفاق العملية الإبداعية لدى المتلقي والتي تكمن في العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه حيث يرتبط المتلقي وفاعليته داخل حدود النص الواحد ليشكل تغييراً في الثقافة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يعمل على إعطاء النص الأدبي " سلطاناً مطلقاً وامتداداً حضورياً كاملاً يجعله في حركة دائبة واستدعاء مستمر لجميع الأبعاد والمعطيات التي يتنامى النص من خلالها .. إضافة إلى مكونات النص الخارجية مثل المرجعية التاريخية والاجتماعية والدينية مع الإدراك الكامل للرموز والإيماءات والجيوب المندسة داخل أديم النصوص التي تشكل عالما مذهلا من الصراعات والتحولات"(٢) وتبقى الأيام والأساطير رغم ثرائها الدلالي حبيسة قارئ عادي لا يدرك ما وراء السطح اللغوي المباشر.

---

(١) سليمان العطار، المعلقات السبع، ط١(القاهرة: الدار الثقافية للنشر ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م)، ١٤٩.

(٢) عبد الله سالم المعطاني ، النص الشعري بين خصوصية التحول وعمومية المفهوم، علامات م، ج٣٩، جدة: النادي الأدبي الثقافي: ٤٥٤.

* * * *

أمّا الرؤيـة المباشرة للارتداد العكسي عند عبد القادر عبد الحميد زيدان فقد تجلـت فـي مفهـوم الحريـة الـذي ركـز عليـه الناقـد وشـاعره مـن خـلال نصـيهما المطروحين للدراسة.

فالحرية عنت عند الناقد إثبات الوجود المصيري والشخصـي من خلال وجود موضوعي فعال، وعنت عند الشاعر المعنى ذاته، أي إثبات الذات الحائرة المتألمة لنفسها ضمن وجود موضوعي فعال ،وهذا الوجود يتحقق له رضى وطلبا من القوم:

يَدْعُونَ عَنْتَرَوالرِّمَاحُ كأَنَّهَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَمِ[1]

وقد استخدم (واو الجماعة) ليدل على أن المستغيث به غير معدود أو محدد. وهي دعوة ارتفع صداها تحت وطأة رماح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم ؛فازداد الوضع حاجة إليه ليجد له مكان الصدارة بين قومه.

وقد توافق الارتداد المباشر الذي تشكل لدى الناقد – حين أعلن أن الحريـة الحقيقيـة لدى الشاعر أن يجد للحياة معنى، وأن يكون على اتفاق مع الحياة تبعا لذلك–مع قول الشاعر:

ولقد شفَى نفْسِي وأَبْرَأ سقْمُهَا   قِيلُ الفَوَارسِ ويكَ عنْترَ أقْدِمِ[2]

فقد وجد عنترة للحياة معنى حين توافقت مع مايريده؛فمع توافر كل مقومات التمرد لديه والخروج عن القبيلة وتحديها إلا أنه أراد أن يعيش بين أبناء قومه كما يعيش أبطالها في عزة وكرامة،وقد أشار في أكثر من قول له بأنَّه لايقل عن الكريم أوحليل الغانية مكانة ولذالك كانوا أهم أعدائه في الحرب:

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابهُ   لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَّمِ[1]

---

[1]() سبق تخريجه ، ١٢٤

[2]() سبق تخريجه ، ٣٧

وحَلِيلِ غانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلا   تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ[٢]

فقد اختار لبطله صفة الكريم لأنّ الفارس يقاس بمن قتلِ، ولينبه أيضا أن مكانة الإنسان وكرمه لاتحول بينه وبين الموت.

كما أن (حليل الغانية) لايكون عبدا بل هي من سمات أهل الترف والسيادة في العصر الجاهلي، ومع ذلك تركه عنترة مجدلا ملقى على الأرض.

فعنترة قد جعل من صفة التمرد الكامنة لدى الصعاليك سلاحا صالحا، أدى إلى عدم تجاهل كينونته بالنظر إلى شكله ؛ لأنه قد حقق مفاخر العرب التي تضمن له الشرف وهي الكرم والشجاعة والنسب ، فتكون الحرية "هي تلك المقدرة التي يستطيع عن طريقها أن يحول إمكانية ذاتية ليس لها من معنى إلا بالقياس إليه وحده، إلى وجود موضوعي فعال يحدد مصيره الشخصي"

* * * *

١-٢- الارتداد غير المباشر:

بفهم طبانة لأهمية التاريخ وارتباطه بالواقع الذي يعيشه العالم، والمأزق الذي قد يجد الإنسان نفسه فيه ما لم يكن سليل التاريخ وأحد أبنائه، أمكن وجود ارتداد غير مباشر يمضي بنسق النص على امتداد لا يوازي الحرب والتاريخ فحسب ، بل يلتحم معها ويتجسدها.

وأمكن التقاط ارتداد غير مباشر لتلك الرؤية التاريخية عند (غازي طليمات) وزميله (عرفان الأشقر) من خلال كتابهما (الأدب الجاهلي ، قضاياه ، أغراضه ، فنونه) الذي جمعا فيه الكثير مما يتصل بحياة العرب في العصر الجاهلي ونصوصه وموضوعاته المختلفة كتوثيق وتحقيق لذلك الأدب الجاهلي .

---

(١) سبق تخريجه ، ٤٠

(٢) عنترة ، مرجع سابق، ٢٣٠

وتمثل الارتداد العكسي غير المباشر لنص بدوي طبانه في قولها :"...فقد كانت تغلب من أقوى القبائل العربية ، وكان شاعرها عمرو بن كلثوم التغلبي من أعز العرب ، ساد قومه وهو غلام، وقتل ملك الحيرة عمرو بن هند حينما حاولت أم الملك أن تستخدم أمه ليلى بنت المهلهل ... ووصف كيف قتل الملك ، وترك الخيل بأعنتها وسروجها واقفة على جثته ، وإذا عجز ابن هند عن حماية نفسه فكيف كان يدعي القدرة على حماية من يلجأ إليه من المستجيرين ، بل كيف كان يريد أن يبسط سلطانه على القبائل ، ويحبس في قصره الرهائن من أبنائها ؟ قال ابن كلثوم:

وأَيَّـام لَنَـا غُـرٍّ طِـوَالٍ عَصَيْنَـا المَـلكَ فيهَـا أنْ نَدِينَـا[١] وَسَيِّدٍ مَعْشَـرٍ قَدْ تَـوَّجُوهُ بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا

تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُونا[٢]"[٣]

فغازي طليمات سار بنصه وفق منظومة سردية قامت على استخدام الأفعال المعبرة عن الزمن الماضي في أغلبها (فقد كانت ، ساد قومه ، قتل ملك الحيرة، ووصف ، وترك الخيل) وهو بذلك يمثل ارتدادا لبدوي طبانة في حكاية التاريخ الإنساني من خلال الفعل الماضي المُعبِّر عن ذلك التاريخ .

أضف إلى ذلك كثرة الجمل الفعلية القصيرة عند طليمات (كانت تغلب من أقوى القبائل ، قتل ملك الحيرة عمرو بن هند، ترك الخيل بأعنتها وسروجها واقفة على جثته) ليترك للمتلقي فرصة المتابعة، وربط الأحداث مع بعضها البعض، مستخدما بذلك أدوات ربط تتناسب والأسلوب الحكائي؛ يقوم أغلبها على حرف

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٩

(٢) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣١٩

(٣) غازي طليمات ، عرفان الأشقر ، الأدب الجاهلي: قضاياه، أغراضه ، أعلامه ،فنونه ، ط٢ (دمشق:دار الفكر ،١٤٢٨-٢٠٠٧)،١٨٣.

(الواو) الذي يفيد الاشتراك، وهنا جاء لإشراك المتلقي الحاضر الماضي ومحاولته التعايش فيه استحضارا له ومحافظة عليه .

ومما هو جدير بالانتباه أيضا امتداد الارتداد العكسي من طبانة إلى طليمات، حتى في استخدام القصص وذكر الأسماء التي يمكنها أن تثري النص وتسهم بشكل أو بآخر في كشف غموضه وإزالة إبهامه، فنجد ذكرا لبطل تلك الحرب عمرو بن كلثوم والرواية التي قيلت حول سبب نصه وهي قضية شرف انتهت بمقتل ملك اتسم بالجبروت على يد عمرو بن كلثوم فكانت النتيجة :

تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُونا[1]

* * * *

كما إن تحقق الارتداد غير المباشر في نص خليف مرتبط بدراسة نصه وفق سياقاته النفسية والحضارية والاجتماعية التي يكتظ بها ، وقد كان للتفاعل النصي الذي طرحته نظرية الاتصال الأدبي الدور البارز في تفتيق مفهوم الارتداد العكسي من خلال النصوص المدروسة كاشفا عن علاقة كل بنية من بنى النص بالبنى الأخرى داخل النص وخارجه.

إن تحقق الارتداد غير المباشر في نص يوسف خليف مرتبط بدراسة النصوص التي قرأت النص السابق مشكِّلة رؤية مترتبة عليه، كردِ فعل تجاه ذلك النص ، ومن خلال عنصر التفاعل النصي الذي طرحته نظرية الاتصال الأدبي أمكن تفتيق مفهوم الارتداد العكسي من خلال النصوص التي جاءت نتيجة تفاعل غير مباشر مع النصوص السابقة.

ومن النصوص التي شكلت ارتدادا غير مباشر مع نص خليف السابق ما وردِ عند إخلاص فخري عمارة في قولها:" ويسلك عمرو بن كلثوم سبلا أخرى لإثبات الصلة الوثيقة التي تربطه برهطه ، لإظهار تعلقه بهم وإخلاصه لهم ، إنه يلجأ إلى

---

(1) سبق تخريجه ، ٢٠٦

سبيل التباهي ،وإعلاء شأنهم فوق الناس جميعا والفخر بالانتساب إليهم ، وتصويرهم في صورة البأس والقوة التي لا يمكن النيل منها ، ويحقق ذلك بوسائل عدة ، كذكر أيامهم وانتصاراتهم:

ونَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَارٍ   رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا(١)

وبيان بطولاتهم في ميدان الوغى:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا   ونَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إذا غَشِينَا(٢)

....وآخر ما في جعبة عمرو بن كلثوم من إظهار لاعتزازه بقومه ، وفخر بقبيلته ، هو أن يرفعها فوق العالمين ، ويجعلها أفضل من الجميع ، وأعظم من الجميع ، وأعز وأمنع بل ينحي لها كل الناس ، ليس لكبارها الأجلاء ولكن – وانظر هذه المبالغة الطريفة – إنهم ينحنون لصغارها حين يفطمون ، ليس الناس العاديون وإنما الجبابرة العظماء:

إذا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ   تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا(٣)"(٤)

وقد شكل النص السابق ارتدادا عكسيا غير مباشر لنص يوسف خليف ، إذا أضفى على نص الشاعر عمرو بن كلثوم طابعا اجتماعيا تمثل في صورة الحرب التي أصبحت مكونا أساسيا من مكونات الحياة عند الجاهلين، خاصة حين يكثف من ذكر مفردات اجتماعية في ظل حديثة عن نص حربي (النزعة القبلية، شاعر القبيلة ، ضمير الجماعة العقد القبلي) ، وتأتي إخلاص فخري عمارة مشكلة رد فعل غير مباشر لنص خليف السابق تمثل في نص نقدي كثف هو الآخر من طرح مفردات اجتماعية (الصلة الوثيقة التي تربطه برهطه ، إعلاء شأنهم ، إخلاصه لهم،

---

(١) عمرو بن كلثوم ، مرجع سابق ، ٣٣٦

(٢) المرجع السابق ، ٣٢٣

(٣) سبق تخريجه ، ١٦١

(٤) إخلاص فخري عمارة، الشعر الجاهلي , بين القبلية والذاتية ، ط١،(القاهرة: مكتبة الآداب،١٤١٢ – ١٩٩١)، ١٧٠ – ٧٤.

الاعتزاز بقومه ، فخره بقبيلته) تجعل من هاء الغائب الجماعي رابطا أساسيا لها ليعبر عنها تلك البنية الاجتماعية المطروحة تحت البنية الحربية للنص.

وتتضح البنية الاجتماعية لدى الناقدة من خلال استخدام تراكيب لفظية أزالت كل كائن إلا قبيلة تغلب : (فوق الناس ، كل الناس ، فوق العالمين أفضل من الجميع) ويبدو أن الأمر يرتبط بناحية نفسية لدى الناقدة ، تتواجه من خلالها إلى وضع مستقبل يملؤه الظفر والأمل والفوز القادر على هبة الحياة واستمراريتها.

* * * *

ويبرز الارتداد غير المباشر عند عبد الإله الصائغ من خلال صناعة اللغة الفنية التي يمكنها أن تدع المجال مفتوحا للتعبير الصادق عن الموقف الإنساني المؤلم ، ونستشعر ذلك في مثل (الحرب طاحونة كبرى، طحينها الرجال) وكأننا أمام نكسة أو هزيمة حياتية قد تبدي صداها في العصر الحاضر ، إذ لم يوفق الإنسان في العثور على خلاصه من هذه الحروب لكي يشق نمطا جديداً في الحياة المستقبلية .

وممن تشكل لديهم ارتداد غير مباشر تجاه تلك الصور التي جاء بها الصائغ ماورد عند (حمد النيل محمد الحسن إبراهيم) من محاولة لتفتيق المعاني التي يدور حولها نص قصيدة الحرب عند زهير بن أبي سلمى :" ....تفظيعه لأمر الحرب وإبرازها في صورة منكرة تشمئز منها أنفسهم،فشبهها لهم بالرحى التي تطحنهم،كما شبهها لهم بالناقة التي تلقح مرتين في العام وتنتج توأمين في كل مرة ،وماهذان التوأمان سوى فظائعها المتعاظمة التي جعلها الشاعر تفوق ماتجود به حدائق العراق من الخير والغلات لأهلها،ولايخفى مافي هذه المقارنة من تهكم واستهزاء بمن شغلتهم الحرب عن كل ماهو صالح ومفيد.....وتفظيعا لأمر الحرب أيضا ذكّرهم بأن أبناءهم الذين يولدون أثناء دورانها يكونون مشئومين كشؤم أحمر عاد:

وما الحربُ إلاّ ما عَلِمْتُمْ وذُقْتمُ وما هُوَ عَنْها بالحَدِيثِ المرجَّمِ
متى تَبعَثُوهَا تَبْعَثُوها ذميمةً وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرمِ

فَتعْـــرُ كْكُـــمُ عَـــرْكَ الرَّحَـــى بثفالِهـــا   وتَلْقَـــحْ كِشَـــافاً ثـــم تُـٍنـــتَجْ فتُتـــئِمَ
فَشَـــدَّ ولـــمْ تَفْـــزَعْ بُيـــوتٌ كَثيـــرَةٌ   لـــدَى حيْـثُ ألقـتْ رَحْلَهَـا أُمُّ قَشـعَمَ[١]

فهذه الصورة القبيحة للحرب لاشك أنها تعلق بأذهان القوم وتكون رادعا ومنفرا لهم من العودة إلى الحرب مرة أخرى"[٢]

فالارتداد العكسي غير المباشر عند حمد النيل برز في استخدامه لتعبيرات صورية تقترب من الصائغ، فالأول يقول عن الحرب (فشبهها لهم بالرحا التي تطحنهم)، أما الثاني فقد جاءت عنده (الحرب طاحونة كبرى)،فقد شبه كلا الناقدين الحرب بالرحى التي تطحن كل ما يقع بين جنباتها، وجاء اختيار الرحى لأنها تتكون من طبقتين بينهما مكان يحمل دلالات حسية ومعنوية تشعر بالألم والهلاك ؛لأنها تحول الواقع بين فكيها إلى آثار وبقايا لا حياة فيها.

فالصائغ طرح تحليله الفني من خلال رسم الصورة والتعبير عنها بالفنون البلاغية التي تختص بكل صورة منها، أما حمد النيل فلم يشر إلى قالب بلاغي معين ،وإنما ذكر الصورة ثم عمد إلى شرحها(كما شبهها لهم بالناقة التي تلقح مرتين في العام وتنتج توأمين في كل مرة ،وماهذان التوأمان سوى فظائعها المتعاظمة التي جعلها الشاعر تفوق ماتجود به حدائق العراق من الخير والغلات لأهلها).

ويرى الناقد ـ حمد النيل ـ أن تلك المقارنة التي عقدها الشاعر تشعر بالتهكم والسخرية بمن شغلتهم الحرب عن الحياة المسالمة، لكن الأبيات تعطي صورة أكبر من مجرد التهكم والسخرية ، صورة ترتعد خوفا على الوجود الإنساني من الفناء

فكانت تلك الصورة القبيحة للحرب، التي قد تشير إلى رغبة الشاعر الجامحة في الحياة.

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٨

(٢) حمد النيل محمد الحسن إبراهيم،الأدب الجاهلي:تاريخ ، دراسة ،نصوص، ط١،(الرياض:مكتبة الرشد، ١٤٢٦– ٢٠٠٥)، ١٠٤.

وإذا كان حمد النيل قد تلقى النص تلقيا تحليليا وتفسيريا للصور الواردة في النص، فإن الصائغ كان أكثر دقة في رسم ملامح تلك الصور والتعبير عنها.

ويمكن أن يقال إن محاولة استقطاب المعاني الكامنة وراء تلك الفنون البلاغية قد يشير وبصورة خفية إلى اتساع مفهوم الحرية الإنسانية لاتخاذ الموقف تجاه تلك الحروب ، خاصة إذا كانت هناك إشارات حول تقليدية الفنون البلاغية ، والتقليدية يمكن أن تعني في أحد وجوهها الضيق في أداء الشيء المراد أو الوصول إليه.

****

إن من يقرأ نص أحمد كمال زكي مرتبطا بسياقه الأسطوري سوف ينتج نصا عميقا في عملية الارتداد العكسي للنص، ذلك أن توثيق أواصر النص بالسياقات المختلفة التي يحملها ويحتملها يمكنها أن تسهم في بناء رؤية أو تكوين بنية نصية عميقة تُعنى بتفتيق أبعاد النص ، وتحدد مدى قابليته للقراءة من خلال الخاصية النصية التي يتمتع بها.

فالنص عند (إمبرتو أيكو) هو " نسيج ما لا يقال " أي أن النص هو نسيج الفراغات البيضاء ، وهذه الفراغات تحتاج إلى ملء من قبل قارئ خبير لنص جمالي يساعد في تكوين استراتيجية نصية تقف بالنص في فضاء مكتظ بالدلالات والرموز والإيحاءات التي يمكن اعتبارها علامة جودة وتميز لذلك العمل الإبداعي.

إن لغة الناقد تبني جسورا بين النص والمتلقي فهي تترك آثاراً كبيرة في المتلقي أو القارئ ، فالناقد يرى أن الأيام هي خلاصة الثقافة العربية الأولى وبذلك يمنحها سمة الأبوة لكل ثقافة انطلقت فيما بعد ، وكأنه أراد خلق معنى مغيب داخل بنى النص وثناياه، يؤدي لانفجارات متلاحقة، ومتسلسة يخلقها السياق بما يتضمنه من جمل تنطوي على أبعاد محوكة داخل سياج النص.

وحسب (آيزر) فإن التفاعل بين بنية النص والمتلقي هي الأساس في قراءة العمل الإبداعي لأن المعنى يكمن في رد فعل القارئ تجاه النص ، كاشفا عن أسرار اللغة معناها ومبناها وقوانينها داخل النص وخارجه.

إن النص عند الناقد عمد إلى توظيف الفضاء الأسطوري في تعميق دلالة الأيام التي أسهمت الأسطورة في تكوينها من خلال بنية عميقة أدت إلى إحداث ردة فعل غير مباشرة عبر مجموعة منتظمة من الانحرافات الدلالية، تنتهي إلى أن الأيام إبداع تشكيلي جمالي فكري خاص، أسفر عن تواصل عميق بين الماضي والحاضر من منظور حضاري، حاول أن يجعل من التواصل بين الأيام والأساطير تواصلا حُرا متكافئا ، ومن ثم يكون اقتناص المعاني الإيحائية المختبئة وراء ذلك البناء اللغوي المباشر للنص.

وتحت إطار مفهوم الارتداد العكسي غير المباشر تأتي دراسة علي البطل في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري) التي تمثل امتدادا لرؤيته الأسطورية التي ترى أنَّ الأساطير ليست " إلا آداب الأمم البدائية مختلطة بتاريخها القومي ، ومعتقدها الديني وممارساتها في مواجهة حياة خشنة وطبيعة عاتية ، وفي محاولة للتحكم في ظواهرها بالسحر والصلاة في ذات الوقت "(١)، تأتي هذه الدراسة كرد فعل حدث نتيجة استجابة فكرية وأدبية لدى الناقد تجاه نص أحمد كمال زكي السابق.

البطل يرى أن الحرب – من خلال أشعار العرب في الجاهلية – " أنثى تحمل وتلد ، وهي خصوبة بغيضة لكنها متحققة ، فهن تلد الموت والخراب وهي أنثى عوان كثرت مواقعها كالمرأة ترادف عليها الأزواج ... وزهير أيضا يصور الحرب في معلقته بأنها أنثى ولود متئمة ، فهي في الغاية من الخصوبة ، وسرعة الحمل والعكس ، يقول:

---

(١) علي البطل،الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،دراسه في أصولها وتطورها،ط٣،(لبنان:دار الأندلس،١٩٨٣م)،٧

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالَها   وتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لِكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ   كَأَحْمَرِ عَادً ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطُمِ[١]

فخصوبتها مشئومة منفرة ، إذ تحمل وما برئت من آثار ولادتها السابقة ، وتلد غلمانا بشعين مقبوحين ، كأحمر عاد، بطل أسطورة خراب ثمود المشهورة"[٢].

وينبغي أن نلحظ أن نص أحمد كمال زكي قد تناول شعر الأيام بشكل عام دون تحديد للحرب في المعلقات العربية، بينما جاءت البنية العميقة عند علي البطل مسلطة الضوء على بعض الرؤى الأسطورية التي ولّدتها قصائد الحرب في المعلقات ، ولعل أكثر الصور دلالة على الحرب تلك التي ارتبطت بمشهد هلاك ثمود (كأحمر عاد) فهو بقتله للناقة قد أدى إلى هلاك قومه ، ومن مستصغر الشرر توقد النار.

واستخدم البطل في تعميق البنية التحتية لنصه بعض الألفاظ المتضادة كقوله (ولود ، متئمة) فكيف تجتمع لها صفة النتاج واليتم في نفس اللحظة ، وفي الأمر إشارة إلى مشكلة الموت والحياة التي كانت تؤرق الفكر الجاهلي قديما ، وإشارة أيضا إلى خطورة أمر الحرب حتى إن الإنسان لم يعد يدرك معها أهوالها نتيجة انخراطه فيها ، وتعايشه معها حتى استسلم لها وعاش تحت لهيبها دون إدراك منه لأهمية الوجود الإنساني الذي حولته الحرب إلى وجود مشئوم .

كما أن في ربطه للحرب بـ (الولادة واليتم) إشارة إلى المرأة ، فعشتار آلهة الحب والحرب، وهنا جمع بين متضادين أحدهما يمنح العطاء والخصوبة ، والآخر يعني الهلاك والفناء وكأنها إشارة إلى الخلل الذي أصاب العرب في العصر الجاهلي، أي خلل الإيمان بأهمية الحروب في تشكيل الحياة الإنسانية لديهم.

* * * *

---

(١) سبق تخريجه ، ٣٨،١٢١

(٢) البطل، مرجع سابق ،٨٢ .

كما نجد بعض ملامح الارتداد غير المباشر عند ناقد آخر هو وهب رومية في مقال له بعنوان (توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي),ويرى فيه" أن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفّع بالغموض والضباب والفتنة، ولعلها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة التعليل. وإن الخرافة ضرب من الأحاديث المستملحة المعجبة . وهي أحاديث لاتخلو من المعرفة...ومن أساطيرهم مايتصل بالدم فقد زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكلب ، وأن دماء الأعداء لاتختلط.وقد استخدم الشعراء هذه المزاعم ووظّفوها بعيدا عن الفكر الأسطوري.قال مالك بن حريم الهمداني:

نريدُ بني الخيفان إنّ دماءهم   شفاء وما والى زبيدٌوجمّعا

ولم يكن بقوم الشاعر داء الكلب ولا خطر له ذلك ببال،وإنما أراد أن هؤلاء الخصوم شرفاء ،فإذا ظفر به قومهم بهم فقد انتقموا أعظم انتقام وأجله،فشفيت صدورهم وقلوبهم مما فيها من الحقد والغضب"(١).

إن نظرة المتلقي إلى نص وهب رومية تُحيله وبشكل مباشر إلى أولى البنى المشكلة للارتداد غير المباشر لنص أحمد كمال زكي من خلال نظرة رومية إلى الأسطورة على أنها (تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية ، وأن الخرافة ضرب من الأحاديث المستملحة المستعجبة)، فأحمد كمال خص الأيام بخلاصة الثقافة العربية الأولى، أما الآخر فقد جعل من الأسطورة عامة هي المرحلة الأولى من طريق البشرية، وضمن حديثه عن الأساطير وشواهدها أورد الأسطورة المتصلة بالدم (فقد زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكلب، وأن دماء الأعداء لاتختلط) كرد فعل على أحمد كمال زكي الذي وظف الأسطورة ذاتها في دراسته للأيام من تلك الرؤية.

---

(١) رومية، وهب، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، متاح على/http://awu-dam.net تاريخ الدخول٢٠٠٩/١/٢٤
.

وقد طور وهب رومية نظرته إلى الأسطورة الواردة عند أحمد كمال زكي حول الشفاء من داء الكلب ، وجعل منها مزاعم تم توظيفها بعيدا عن الفكر الأسطوري ؛ لأن مالك بن حريم الهمداني حين أورد قوله:

نريدُ بني الخيفان إنّ دماءهم   شفاء وما والى زبيدٌوجمّعا[١]

لم يكن بقومه داء الكلب ، ولم يتنبه رومية إلى أن الأسطورة تحتل جزءا كبيرا من نفس العربي إلى الدرجة التي يمكنها أن تجعلها حقيقة قائمة على أرض الواقع، والأسطورة رد فعل من الإنسان تجاه الموت/الفراق ومحاولة الإنسان الحصول على الحياة؛ فكان التمسك بتلك الأساطير ذريعة حصول على الحياة ومعرفة مسبباتها وبالتالي طرد فكرة الموت.

ويبدو أن فكرة الموت التي أرقت الفكر الجاهلي جعلت أحمد كمال زكي ينظر إلى الأيام نظرة أسطورية؛ خاصة حين وظّف ذكر الآلهة والملوك والكهان في نصه وقال بإنهم – حسب الفكر الجاهلي – لايموتون.

ومن هذه الرؤية يمكننا القول أن الحرب عند كل من عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى، كانت ثورة على الموت والرحيل إلى العالم الآخر غير المعروف لديهم ، غيرأن الناقدين لم يذكرا أبيات المعلقات في رؤيتهم الأسطورية ليتسنى للباحثة معالجة دقيقة لتلك الرؤية الأسطورية.

* * * *

وارتداد نفسي غير مباشر نجده عند ناقد آخر هو أنور أبو سويلم في نصه التالي:

"في حَومَةِ المَوْتِ الَّتي لا تَشْتَكِي   غَمَرَاتِهَا الأَبْطَالُ غَيْرِتَغَمْغُمِ

إِذ يَتْقُون بِيَ الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ   عَنْها ولو أَنَّي تَضَايَقَ مُقْدَمِي

---

(١) سبق تخريجه ، ٢١٤

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ   يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ[1]

يبذل عنترة جهدا كبيرا في رسم صور الانعتاق والتحرر من أسر الذل والعبودية وكأنه يبحث عن التكامل النفسي ، والاستقرار العاطفي ، والانسجام الداخلي ، أهو يبتغي التعويض عن الحب اليائس ، والمساواة الاجتماعية . والسبيل الوحيد لذلك البطولة والقوة ، أو إثبات الرجولة بالاستبسال في المعركة والمخاطرة بالنفس ، والتصميم على الفوز والنصر.

إنه يبحث عن صيغة جديدة للحياة ، يريد أن يتجاوز الماضي بظلامه وأسره ويستشرف المستقبل بالإرادة الذاتية والقدرات الشخصية.

ولسنا نرى في تصميمه على خوض الحرب، وإقدامه على الموت دونما وجل، وتلقيه الطعنات عن قومه بلا توجع أو شكوى ، إلا محاولة للانسجام في المجتمع وتحقيق التوازن العاطفي.

إن البحث عن التحرر والانعتاق والصراع مبدأ الرق لا يكون إلا بالحرب والقوة وهو في هذا الوصف المسهب لاقتحامه الموت، وهجومه الشرس, وكره العنيف يعبر عن حلم في السيطرة على قوانين الطبيعة والمجتمع، وإعادة تشكيلها في رؤى خياله أو خواطره الذهنية"[2].

فالنص عند أنور أبو سويلم عمد إلى رسم صورة أكبر لملامح المؤثر النفسي الذي ظهر عند عبد القادر زيدان (القوة النفسية، الحرية، دوافع التمرد) فجاءت عند الثاني (التكامل النفسي، الاستقرار العاطفي، المساواة الاجتماعية، الإرادات الذاتية، القدرات الشخصية، التحرر، الانعتاق) ونلحظ أن الارتداد غير المباشر لنص عبد القادر قد أعطى مفردات تشكل قوة أكبر من حيث الاستجابة الحاصلة في الوقت

---

(1) سبق تخريجه ، ٣٧، ٧٧، ١٥٩

(2) أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ط١، (لبنان:دار الجبيل، ١٤٠٨-١٩٨٧)، ٣٠-٣١.

الذي كانت فيه ردود الفعل أيضا قوية، ففي مقابل أسر الذل والعبودية نجد الرغبة في تحقيق التكامل النفسي والاستقرار العاطفي.

كما نلحظ أن الناقد هنا يجمع بين الإرادة الذاتية والقدرات الشخصية، وهما مطلبان هامان في علم النفس حتى تتكون الشخصية السوية والعملية، وهو ما توفر لعنترة حتى كان الدرع الذي يتقي به القوم ضد وقع النبال والسهام :

إِذ يَتْقُون بِيَ الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ   عَنْها ولو أَنَّي تَضَايَقَ مُقْدَمِي[١]

ويؤكد أبو سويلم على المساواة الاجتماعية التي يبحث عنها عنترة، ويكثر من مرادفاتها (محاولة الانسجام في المجتمع وتحقيق التوازن العاطفي) فاستخدم مفردتي انسجام وتوازن واستخدم قبل ذلك الاستقرار، وجميع المفردات يبرز فيها صدى لصوت (السين والزاي) وهي أصوات مهوسة تتناسب وصوت الألم الذي يشعر به عنترة

وكأنه – أي – الناقد – يصرح بإن ما تحقق لعنترة لا يحتل الصدق على أرض الواقع وإن وقع فعلا ، إلا أن النفوس البشرية تبقى تقر حقيقة التقسيم الطبقي بين أفراد القبيلة؛ ولذلك جعل عنترة (يعبر عن حلم في السيطرة على قوانين الطبيعة والمجتمع، وإعادة تشكيلها في رؤى خياله أو خواطره الذهنية).

---

[١]() سبق تخريجه ، ١٥٩

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الرسل والأنبياء وعلى آله وصحبه الأتقياء ,,,,

وبعد

فإن البحث في (جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية) قد انتهى بفضل الله إلى النتائج التالية:

- إن التلقي لا يحقق فاعليته في النص إلا من خلال مثلث يقوم على مبدع ونص ومتلق , يتعالق كل منهما الآخر في سبيل بث أقوى صورة إبداعية على الإبداع السابق، وهو ما طرحته بعض الدراسات النقدية المعاصرة.

- لم يتطرق – على حد علم الباحثة – أحد من النقاد لدراسة قصيدة الحرب في المعلقة من منظور التلقي وعناصر الاتصال الأدبي , وإنما كانت هذه الدراسة من ضمن المحاولات الأولى التي سلكت ذلك الاتجاه في محاولة منها لعقد صلة بين الماضي وإبداعاته، وبين الحاضر ونظرياته، في غير إسقاط أو إجحاف بالنصوص؛ ذلك أن التلقي كشف عن أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية وأسطورية وفنية تشكلت في شبكة من العلاقات التي أمكن رصدها وتصويرها من خلال نصوص النقاد وربطها مع نص قصيدة الحرب عند شعراء المعلقات؛ ليكون القارئ أو المتلقي أكثر قربا من النص وأدق تعاملا ومناقشة وتحليلا لباطنه .

- إن أغلب دراسات النقاد التي اتصلت بنص قصيدة الحرب في المعلقات كانت أقرب إلى مسار القراءة الثقافية والتحليلية على الرغم من تعدد الرؤى واختلاف الوجهات،فنجد . على سبيل المثال . يوسف خليف وبدوي طبانة يناقشان نص قصيدة الحرب في المعلقة من خلال أسلوب الوصف المباشر

للأحداث كما جاء عند الأول،وأسلوب السرد التاريخي الذي ارتكز على ذكر القصص والحكايات كعامل مساعد على تحليل النص وهو ماتمثل عند الثاني.

- تحمل النصوص الشعرية الخاصة بقصيدة الحرب الكثير من الإشارات والرموز والإيماءات التي يمكن أن تعد مرتكزات ينطلق منها الناقد ليدلي بدلوه في طرح مقاربات قرائية جديدة ضمن منظومة التلقي والاتصال الأدبي، إذ يتضح فيها البعد النفسي بصورة واضحة من خلال تأرجح الذات بين مواجهة مصيرها ،وبين قلقها المتشكل من الماضي الممتد في الحاضر كما عند عنترة بن شداد الذي عبر عن المعاناة النفسية الفردية من خلال البطولة الفردية الخالصة التي ظهرت في نص قصيدة الحرب لديه,كما يأتي ذلك البناء النفسي ممتدا باتجاه الحاضر وحده, وما الماضي إلا صورة حقيقية لمَ يمكن أن تكون عليه الحياة إن بقي كفاحها الحربي المنكسر مستمرا، وهو ما تمثل عند زهير بن أبي سلمى, الذي بدا نص قصيدة الحرب لديه مؤصلا لمفهومي الخير والشر.

-إن الشعر الجاهلي في نص قصيدة الحرب حاول أن يواجه مشكلة الموت وما تعني من نهاية حتمية لحياة الإنسان , فهو مصير مجهول لم تستطع المعتقدات الجاهلية أن تجد له حلولا مقنعة ترضي الجاهلي قديما، فكانت الحرب جوهر الحياة . عند الشاعر الجاهلي . الذي يمكن عن طريقه التغلب على صروف الزمان وإن ارتبطت تلك الحروب بعوامل أخرى نفسية واجتماعية وسياسية، إلا أن تلك العوامل كانت المفتاح الذي ينطلق منه المتلقي إلى تأويل النص الإبداعي، وتبقى مشكلة الموت والحياة ذات حضور قوي ومؤثر يمسُّ الإنسان الجاهلي بشكل أو بآخر , كاشفة- أي المشكلة - عن مواطن الحاجة الإنسانية في العلاقات الاجتماعية و

السياسية و التاريخية وغيرها مما نتج عن توتر حاد بين الذات والوجود، والبقاء والعدم عند الشعراء.

– عمد بعض النقاد في دراستهم الأسطورية إلى رصد الطقوس التراثية والعادات من خلال صورة الحرب، وعبّر ذلك الرصد عن نمط التفكير والرؤية السائدة لدى الإنسان في العصر الجاهلي ، ولدى الناقد في العصر الحاضر ,فقد عنت له الأسطورة المتمثلة فيما أُثر عن الأجداد من علاقة مع الحياة بمكوناتها المختلفة ملمحا أساسيا من ملامح الفكر العربي التي ينبغي طرحها عند دراسته للأساطير كما هو الحال حين أشار أحمد كمال زكي إلى أسطورة قتل الملوك والكهان وأن دماءهم تشفي الكلبى والمخبولين ؛ لتبقى تلك الموروثات المعادل الموضوعي والنفسي للحياة في العصر الجاهلي ؛ لما لها من أثر قوي في تشكيل الثقافة وسلوك التعامل مع الكون والحياة أبان ذلك العصر .

– استطاعت نظرية الاتصال الأدبي من خلال طرحها لعنصري التفاعل النصي الذاتي والسياق التجاوري للكلمة أن تصل بنص قصيدة الحرب إلى درجة عالية من التعدد الدلالي , وذلك من خلال القدرة على التفاعل بين متعلقات الكلمة الواحدة وما يجاورها ؛لإحداث نوع من التماثل أو الاختلاف المتحول إلى توليد دلالي غير مألوف ,كما أمكن ومن خلال السياق التجاوري للكلمة توظيف بعض فنون البديع كالمقابلة والطباق والجناس و... في جعل النص نسقا مبتكرا يظل في حاجة دائمة إلى الحوار والمناقشة .

– إن إضافة مفهوم الارتداد العكسي إلى حيز التلقي تحت نظرية الاتصال الأدبي عمل على تعميق أهمية نظرية التلقي في الدراسات الأدبية؛خاصة حين يتشكل صدى ذلك العنصر ضمن إبداع آخر ليؤكد أن التلقي ليس إلا عملية إنشاء

إبداعية تأثيرية يمكنها أن تكمل ماتأثرت به سابقا, أو أن تخلق منه نصا آخر يختلف أو يتوافق مع السابق حسب رؤية الناقد التكوينية ومستوى ثقافته وعلمه.

– إن درجة الوعي الذاتي بنص قصيدة الحرب في المعلقات كان متمثلا سواء على المستوى الشخصي أو الجماعي، لأن الذات بدون الآخر لا تتمكن من الوجود وتحقيق التفاعل ، والذات تسير في اتجاهين :إما مبدعة منتجة لنص إبداعي ، وإما ذات ناقدة تصطدم بالمنتج النصي من خلال مؤثرات وتفاعلات شكلت الوعي الفكري والقولي والثقافي لديها ، تحت رؤية تكوينية خاصة بها لتطرح هي الأخرى نصاً نقدياً إبداعياً يخدم النص السابق ويمنحه القدرة على السير في ركب التطور البشري وتلبيه احتياجات ذلك التطور.

– إن القصيدة الجاهلية تجسد مثالا عميق الدلالة على أن المجتمع الذي أنتجها كان يمر بمرحلة فكرية وحضارية مهمة؛ لذلك يمكن القول بإمكانية عمل دراسة تستجلي ذلك النضج الفكري والحضاري في النص لما تنطوي عليه هذه الدراسة من أهمية في فهم القصيدة الجاهلية.

– المرونة التي يتسم بها التراث النقدي سواء في نصوصه الإبداعية أو النقدية ،تجعله قابلا للكثير من النظريات والدراسات الحديثة التي يمكنه التعامل معها بكل يسر وسهولة ودقة.

وبعد فأسأل الله العليم العظيم أن يكون هذا البحث قد وُفق في طرحه ومسيرته،وما كان فيه من زلل فمن نفسي والشيطان،وما كان فيه من الصواب فتوفيق وفتح من الله عز وجل.

والحمد لله رب العالمين،والصلاة والسلام على الهادي الأمين.

الباحثة

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، حمد النيل محمد الحسن (٢٠٠٥)،الأدب الجاهلي:تاريخ ، دراسة ،نصوص، ط١،الرياض:مكتبة الرشد.
- أحمد ، عبد الفتاح محمد (١٤٠٨-١٩٨٧)، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية ،ط١ ،بيروت:دارالمناهل.
- إسماعيل ، سامي(٢٠٠٢) ، جماليات التلقي،ط١,القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- إسماعيل، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ،ط٤، مكتبة غريب
- أمين، أحمد (١٩٧٥)، فجر الإسلام ،ط١١،لبنان:دار الكتاب العربي
- بركة ، بسام ، ماثيوقويد ، هشام الأيوبي(٢٠٠٢) ، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط١.
- برهم ، لطيفة إبراهيم(١٤٢٠-٢٠٠٠) ، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر ،مجلة علامات ،جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- بنحدو، رشيد(١٤٢١-٢٠٠٠) ، القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي ،مجلة علامات ,جدة:النادي الأدبي الثقافي .
- بينيت ، سوزان ، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، ترجمة : سامح فكري ، مراجعة : نهاد صليحة ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون .
- التطاوي ، عبد الله(٢٠٠٢) ، أشكال الصراع في القصيدة العربية (في العصر الجاهلي) ، مكتبة الأنجلو المصرية.

- التغلبي، عمرو بن كلثوم(١٩٩٩)، ديوانه ،ط١، تقديم وترتيب وشرح:عبدالقادر محمد مايو،مراجعة: أحمد عبالله فر هود،حلب: دار القلم العربي.
- الجرجاني، عبد القاهر (١٩٨٣)، أسرار البلاغة.ط٣، تحقيق: هـ.ريتر،لبنان : دار المسيرة.

الجعافرة، ماجد ياسين(٢٠٠٣)، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي،ط١، الأردن :دارالكندي.

- الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء،قرأه وشرحه:محمود محمد شاكر،جدة: دار المدني.
- الجميل ,سيار(٢٠٠٧),الحرب ظاهرة تاريخية مدخل من أجل فهم سوسيولوجي ,عالم الفكر ,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت
- الجندي ,علي(١٩٦٦), شعر الحرب في العصر الجاهلي ،بيروت: مكتبة الجامعة العربية .
- ....(١٤٢٣-١٩٩١)، في تاريخ الأدب الجاهلي،ط١، مكتبة دار التراث.
- الحوراني، رامز(١٩٩٦) ، نشوء النقد الأدبي وتطوره، ط١.
- أبو حيان ، محمد بن يوسف(١٤٢٢-٢٠٠١) ، تفسير البحر المحيط ،د.ط، دراسة وتحقيق وتعليق /عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض ، شارك في تحقيقه : زكريا عبد المجيد النوتي وأحمد الجمل، بيروت:دار الكتب العلمية .
- الحوفي، أحمد محمد(د.ت) ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، بيروت: دار القلم.
- خضر، ناظم عودة (١٩٩٧)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،عَمَّان: دار الشروق.

- ابن خلدون(١٤٢٣-٢٠٠٢) ، المقدمة,تحقيق:درويش الجويدي,بيروت :المكتبة العصرية.
- خليف، يوسف، في الشعر العباسي،نحو منهج جديد ،القاهرة: دارغريب
- خليف ، يوسف(د.ت) ، دراسات في الشعر الجاهلي ،القاهرة: دار غريب .
- درابسة ، محمود (٢٠٠٣)، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم الأردن: حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.
- الدنيوري، ابن قتيبة(١٩٩٨)، الشعر والشعراء، ط١، حقق نصوصه وعلَّق حواشيه وقدَّم له: عمر الطبَّاع، لبنان:دار الأرقم بن أبي الأرقم.
- الذبياني، النابغة، ديوانه ،جمع وتحقيق وشرح:محمد الطاهر بن عاشور،الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- رزق ، صلاح(د.ت)، الشعر الجاهلي، السياق والملامح، أهم القضايا ، أبرز الأعلام،القاهرة: دار غريب.
- الرافعي,مصطفى صادق(١٤٢٣-٢٠٠٣) ,تاريخ آداب العرب, بيروت:المكتبة العصرية .
- ابن رشيق ، أبو علي القيرواني(١٤٢٢-٢٠٠١) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي،بيروت: المكتبة العصرية
- الرويلي، ميجان، سعد البازعي(٢٠٠٢)، دليل الناقد الأدبي،ط٣، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- زكي ، أحمد كمال ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس.
- الزنكري ، حمادي(١٩٩٤) ، التلقي الشعري بين الذائقة النقدية والدلالة اللغوية، مجلة الموقف الأدبي .
- زيدان , عبدالحميد عبدالقادر(٢٠٠٣),التمرد والغربة في الشعر الجاهلي,ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- سالم ، السيد عبد العزيز(د.ت) ، تاريخ العرب قبل الإسلام ،الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.

-أبو سلمى،زهير (١٩٨٠) ، ديوانه ،ط٣، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق:فخر الدين قباوة ، بيروت:دار الأفاق الجديدة

- سمير ، حميد (٢٠٠٥)، النص والتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- أبو سويلم,أنور (١٤٠٨-١٩٨٧),دراسات في الشعر الجاهلي,ط١ بيروت:دار الجيل .
- صالح ، بشرى موسى (٢٠٠٠)، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات ، ط١، الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي .
- الصائغ ، عبد الإله(١٩٨٨) ، الصورة الفنية لعدة الحرب في القصيدة العربية قبل الإسلام ،مجلة المورد ،العدد الأول، بغداد:وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة.
- الضبي ، المفضل بن محمد(١٩٩٤) ، المفضليات،ط١٠،تحقيق وشرح:أحمد محمد شاكر،عبدالسلام محمد هارون،دار المعارف.
- ضيف ، شوقي ، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ،دار المعارف
- ابن طباطبا ، محمد بن أحمد ،(١٩٥٦) عيار الشعر.(د.ط) ، تحقيق : محمد زغلول سلام، طه الحاجري،القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.
- طبانة ، بدوي(١٤٠٤-١٩٨٤) ، معلقات العرب, الرياض: دارالمريخ.
- طليمات، غازي ، عرفان الأشقر(٢٠٠٧) ، الأدب الجاهلي: قضاياه، أغراضه ، أعلامه ،فنونه ، ط٢ ، دمشق:دار الفكر .

- العبسي، عنترة بن شداد(١٩٩٩)،ديوانه، ط١، تقديم وترتيب وشرح: عبدالقادر محمد مايو، مراجعة: أحمد عبدالله فرهود، حلب: دار القلم العربي.

- عز الدين ، حسن البنا(٢٠٠٣) ، الشعرية والكتابة ، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم ،ط١،الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- عصفور ، جابر(١٩٨٣) ، مفهوم الشعر ،ط٣، دراسة في التراث النقدي ، دار التنوير.

- العطار ، سليمان(١٤٢٣-٢٠٠٢) ، المعلقات السبع ،ط١, القاهرة: الدار الثقافية.
- عمر، أحمد مختار(١٩٩٢)، علم الدلالة ،ط٣، عالم الكتب.
- عمارة ,إخلاص فخري(١٤١٢-١٩٩١),الشعر الجاهلي بين القبيلة والذاتية,ط١،القاهرة: مكتبة الآداب .
- علي ، إبراهيم محمد(٢٠٠١) ، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية) ،ط١،لبنان:جروس– برس.
- عليمات, يوسف (٢٠٠٤)، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً،ط١،الأردن: وزارة الثقافة .
- الغذامي,عبدالله (١٤٠٥-١٩٨٥),الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر,ط١، جدة:النادي الأدبي الثقافي .
- غزوان ، عناد(١٤٢٦-٢٠٠٦)، دراسات في الشعر الجاهلي، ط١،الأردن: دار مجد لاوي.
- أبو الفرج، قدامة بن جعفر(د.ت)، نقد الشعر . تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت :دار الكتب العلمية.
- الفيفي ، عبد الله (١٤٢٢-٢٠٠١)، مفاتيح القصيدة الجاهلية ، نحو رؤية نقدية جديدة،جدة: النادي الأدبي ، الثقافي.
- القرشي ، أبو زيد محمد بن الخطاب(١٤١٢-١٩٩٢) ، جمهرة أشعار العرب، ط٢،شرحه وضبطه وقدم له : علي فاعور، لبنان:دار الكتب العلمية .
- القرطاجني، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة.
- قرني، غادة جميل(٢٠٠٤) ، إشكالية الموت والحياة في شعر الحنفاء (قراءة تأويلية تشخيصية)،ط١(فرحة للنشر والتوزيع.
- بن قيس،الأعشى ميمون (١٩٩٦)، ديوانه ، بيروت:دار صادر.

- القيسي، نوري حمودي(٢٠٠٤), الفروسية في الشعر الجاهلي , ط١، لبنان: عالم الكتب .
- الكردي ، محمد علي(١٤٢٠-١٩٩٩) ، ظاهرة التلقي في الأدب، مجلة علامات ، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- المبارك ، محمد (١٩٩٦)، استقبال النص عند العرب، ط١، دار الفارس.
- مبروك ، مراد عبد الرحمن(٢٠٠٢) ، جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً) ،ط١،دار الوفاء للطباعة والنشر.
- ....،(٢٠٠٢) من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري دار الوفاء للطباعة والنشر.
- مبروك ، مراد عبد الرحمن(١٤٢٧-٢٠٠٦) ، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند_حمزة شحاته (مجلة علامات ،جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- المعطاني ، عبدالله سالم(١٤٢١-٢٠٠١) ، النص الشعري بين خصوصية التحول وعمومية_المفهوم ،مجلة علامات ،جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- مفتاح ، محمد ،(٢٠٠٥) تحليل الخطاب الشعري :استراتيجية التناص ،ط٤، المغرب:المركز الثقافي العربي .
- ملياني ، محمد(٢٠٠٤) ، تلقي النص الأدبي بين التأسيس والآفاق ،مجلة الموقف الأدبي.
- مايابا، مصطفى محمد تقي الله (١٤٢٧-٢٠٠٦)، آليات تلقي المقدمة الطللية في المعلقة العربية " معلقة امرئ القيس أنموذجاً ، رسالة ماجستير ، جامعة الملك عبد العزيز ،جدة .
- ابن منظور (٢٠٠٠) ، لسان العرب،ط١، بيروت:دار صادر
- الميداني ، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري(١٤٠٨-١٩٨٨) ، معجم الأمثال ،ط١٢، قدم له وعلق عليه : نعيم حسن ،لبنان: دار الكتب العلمية .
- نبوي ،عبد العزيز(١٤٢٤هـ -٢٠٠٣م) دراسات في الأدب الجاهلي ،ط٢،القاهرة: مؤسسة المختار.

- ناصف ، مصطفى ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس.

- هولب، روبرت(١٩٩٤) ، نظرية التلقي، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- الوائلي، كريم ، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، دار العالمية .

- واورزيناك ,زتسيسلاف(١٤٢٤-٢٠٠٣),مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص, ط١،ترجمه وعلق عليه:سعيد حسن بحيري, القاهرة:مؤسسة المختار .
- يحيى ، حسب الله(٢٠٠٠) ، اللوحة وسايكولوجية التلقي ، جريدة الأسبوع الأدبي .
- يعقوب ,إيميل بديع وميشال عاصي (١٩٨٧)،المعجم المفصل في اللغة والأدب,ط١، لبنان :دار العلم للملايين .
- يقطين ، سعيد ، انفتاح النص الروائي: النص والسياق ،المغرب: المركز الثقافي في العربي .
- اليافي ، نعيم(١٩٩٩) ، الشعر والتلقي دراسات في الرؤى والمكونات ، الكويت.

- ياوس ، هانس روبيرت (٢٠٠٤)، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ط٢، ترجمة: رشيد بنحدو،القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- يوسف ، حسني عبد الجليل(١٤٢١-٢٠٠١) ، الأدب الجاهلي ، قضايا وفنون ونصوص ،ط١،القاهرة: مؤسسة المختار.

فهرس الأشعار

المرجم	زهير بن أبي سُلمى	الطويل	١٩،٣٨،٣٩،٦١،١٢٤،٢٠٨
تضرم			١٩،٣٨،٣٩،٦١،١١٥،١٢٤،٢٠٨
تتئم			٣٨،٣٩،٦١،٧٥،٩٦،١١١،١٢٤،١٢٩،١٤٠،١٤١،١٦٩،١٧٠،١٧٧،١٧٨،١٨٦ ١٩١،٢٠٨،٢١١
قشعم			٣٨،٣٩،٦١،٢٠٨
فتفطم			١٢٠،١٢١،١٣١،١٧١،٢١١
يظلم			٥٠
المغنم	عنترة بن شداد العبسي	الكامل	٣٧،٣٩،١١٨،١٩٨
تغمغم			٣٧،٣٩،٧٦،٨٧،١١١،١١٢،١١٩،١٢٢،١٦٣،١٩٨،٢١٥
أقدم			٣٧،٦١،٨٦،٩٤،١٢٤،١٣٢،١٧٢،١٩١،٢٠٣
ضمضم			٣٩،٦١،١٠٦،١٥٢،١٩٨
يجرم			٣٩،٦١،١٩٨
مستسلم			٤٠،١٧٤
مقوم			٤٠،١٢٥،١٧١
بمحرم			٤٠،١١٨،١٢٣،١٥٢،١٧٤،١٨٠،٢٠٣
المعصم			،٤٠،١١٥،١٢٣،١٧١
المخذم			٤٠،١١٩،١٢٢،١٢٦،١٥٨
العندم			٧٦،١١١
مذمم			٧٦،١١١،٢١٥
الّدم			٧٦،١١١،١٤٣
الأدهم			٢٠٢،١٢٣،١٣٠،١٥٨،١٦٣،١٦٦،١٧٢،١٨٠
تعلمي			١٢٩
مقدمي			١٥٨،١٦٦،٢١٥،١١٦
الأعلم			٢٠٣
ن			
قادرينا	عمرو بن كلثوم	الوافر	٣٧،٤٩،١٩١،١١٥،١٣٧،١٧٨
ظالمينا			٣٧،٤٩،١٧٨
ندينا			٣٩،٦٢،١٣٨،٢٠٤
طحينا			٣٩،٦٢،٧٥،٩٦،١١٠،١٢٩،١٤٠،١٦٩،١٧٧،١٨٥

مُجربينا			
صُفونا			٣٩،٦٢
عشينا			٤٠،٢٠٥
يختلينا			٤٠
يرتمينا			٤٠
يتَّقونا			٤٠
الجاهلينا			٤٠
قطينا			٦٥،٩٠،١٠٩،٢٠٠
تزدرينا			٧٨
الذاخرينا			٧٨
رضينا			١١٠،١٦٧
الجبينا			١١٨،١٢٨،١٨٩
روينا			١١٨
اليقينا			١٣٨،١٤٣
يلينا			١٣٨،١٨٣
ساجدينا			١٦٠،١٦٧
الأكرمينا			١٦٠،١٧٨،١٩١،٢٠٧
عصينا			١٦٧
أبينا			١٦٨،١٨٤،٢٠٠
وجدتمونا			١٧٦
شينا			١٨٣
طحونا			١٨٤
الدرينا			١٨٥،٢٠١
المحجرينا			١٨٩
الرافدينا			٢٠٤
			٢٠٦
أخانا	القطامي التغلبي	الوافر	٤٠

الأمن يغني	أوس بن حجر	الطويل	٤٠
وحدانا برهانا	صفي الدين الحلي	البسيط	٤٧

ملحق بالسوابق واللواحق الواردة في النصوص السابقة:

١ – نص يوسف خليف:

السوابق	موضعها في النص	المجموع	اللواحق	موضعها في النص	المجموع
(أل) التعريف	القبيلة ، الاحتكام، المنافرة ، الحرب ، القتال ، الهزيمة ، الثأر ، الشاعر ، التاريخية، الشعر ، الجاهلي ، القبيلة ، المسالمة ، الهادئة ، الحياة ، الجادة ، اللاهون ، العاملة، الحياة الاجتماعية ، الشخصية ، الفردية ، القبلية ، الديار ، الراحلة ، الدفاع ، الصحراء ، المياه ، الطبيعة ، الحديث ، الحياة ، الموت ، القبيلة ، المكان ، الأول ، النزعة ، القبلية ، الشعر ، الجاهلي ، الشجاعة ، الغر الطوال، الحديث ، المثل ، العليا ، الحاكمون ، المانعون ، القادرون الشجعان ، الجبابرة ، العتاة ، البر، البحر، المطاف، البيت ، الضخم ، الطغيان ، الجبروت ، الناطق ، المتحدث ، النزعة ، القبلية ، المتكلم ، المعلقة الطويلة ، الجماعة ، العقد ، الفني ، العظيم ، المجال ، الفسيح.		هاء الغائب	ركابها ، عجلتها ، أحداثها، نفسه عنها ، لسانها ، يحميها ، انتصاراتها ، يهيئها ، أبطالها ، قتلاها ، يعيرهم ، يتوعدهم، يهددهم ، قبيلته ، مواكبها ، حياتها ، منازلها، أفرادها، لها ، النفسه ، قبيلته ، شعره ، عواطفه ، قصائده ، بعبائه ، شربه ، شجاعته ، ناقته ، فرسه ، يراه ، رحلاته ن قبيلته ، رثائه ، أفرادها ، حياته ، قصائده، قبيلته ، أعماله ، لها ، يبدؤها ، فيها تأثيرها ، صاحبته ، قومه ، مفاخرهم ، مجدهم، أيامهم ، يصفهم آباؤهم، استعبادهم ، قومه ، مراسهم ، لهم ، تمسكهم ، أوفاهم ، أمنعهم ليحدثهم ، قومه ، مجدهم ، أصولهم ، لهم ، رجالهم ، سفنهم ، لسانها ، باسمها ، معلقته ، فيها ، بينه ، بنيهم، قومه.	
ت ي	تسقيه ، تفرغ ، يشد ، يربط ، يدافع ، يسجل ، يحمسها ، يهون ، يهجو، يرثي ، يتوعد ، يهدد ، يأخذ ، يسترعي ، يظل ، يفرد ، يذكر ، يذكر ، ينسب ، يقف ، يتتبع ، يذكر ، يصف ، يبدؤها ، يتحدث ، الأيطيل، ينسى ، يسرع ، يتحدث، ينتقل ، يذكر ، ينتقل ، يحدث				

٢- نص بدوي طبانة:

السوابق	موضعها في النص	المجموع	اللواحق	موضعها في النص	المجموع
(أل) التعريف	الحرب، المعروفة، التفصيلات، الحرب، الحرب ، السبق ، الغبراء ، الغاية ، الحرب ، الغاية ، الفنية ، القتال ، الحرب ، اللقاء ، الفارس، المستلئم ، اللابس، الدرع ، الكمى ، الدرع ، البيضة، المدجج ، الأبطال، الأصم ، الاعتراف ، العظيم ، البطل ، الأبطال، المعروفين ن الشجاعة ، النداء ، الحياة ، الموت ، الأسنة، الصف ، الكماة ، اليوم ، المعروف ، الرجل ، القتال ، الحرب ، الدماء، الحرب ، الأحداث ، الخراب، الدمار ، الأهوال، الحرب، المنتصر ، المهزوم ، السفهاء ، الحرب ، الصوت ، الأمن ، الأقوام ، الاستقراء، الحكمة ، الشاعر، السلام ، الأمن ، النساء ، الولدان ، الدماء الشخصيتان ، أصوات، السلام ، الفارس، الجرئ ، المغامر ، الحرب ، الإباء، الثورة ، الظلم الاستكانة ، الدروع ، السابغة ، اللينة ، المحكمة ، الملوك ، البيض ، الدرق ، القتال، الملوك ، الأمثال.		هاء الغائب	وجهه ، فردوه ، فخره ، يشجاعته ، عادتهم، أوصافهم ، عدتهم ، لقاءه ، قتالهم ، بسالتهم ، قتلوهم ، أبطالهم، يصرعهم ، بطولتهم ، شبابهم، أقوامهم ، عندهم ، عركته، بعيونهم، يجره ، يلاتها، أقوامهم، بلادهم ، أرضها ، اغتنامها، أهوالها، أبطالها ، طبولها، اتفاقهما ، لأهوالها، أسلافه، شدتهم ، أعداؤهم . وجودهم ، مكروها ، معهم ، تحملهم ، حملهم ، وجودهم ، وجوههم ، استنفذوها ، غيرهم.	
ت ي	تعرضان ، تراهنا ، تتصل ، توهب ، يروي ، يردوا ، يذكر ، يستر ، ينال ، ينالون ، يخشى ، يتصدى ، يتصدون ، يصرع ، يوصون ينادون ، يحرض، يجدون ، يحرصون ، يقدمون ، يتقون يغلب ، يتمادى ، يطمع ، يرُوى.				

٣- نص عبد الإله الصائغ:

السوابق	موضعها في النص	المجموع	اللواحق	موضعها في النص	المجموع
(أل) التعريف	الحرب ، الرجال ، الطاحون ، الرحى ، الحرب ، الحرب، العدة ، الحال، الشاعر ، الطاحونه ، الرحى ، الأعداء ، الميدان ، الاستعارة التصريحية ، الحرب ، الرحى الصورة ، الكلية ، القصيدة التكرار ، الرحى ، الصورة، البشرية ، الرحى ، الاستعارة ، الصورة ، الحرب، البصر ، الذهن ، التهيؤ، الصورة ، الموت، الجالدة ، الموت ، الحياة ، الموت ، النجاة ، الفارس ، الفرس، العدة ، الحرب ، المفردات.		هاء الغائب	طحينها ، خطرها، تطحن ، قومه ، دلالته ، تثمرها ن فيها ، قوامها ، انحسارها.	
ي	يتناسب ، يزهو ، يتخندق ، يشهد ، يدرأ				
ت	تشي ، تعرككم ، تضج ، تثمرها ، تنث ، تزخ ، تطحن				

٤- نص أحمد كمال زكي:

السوابق	موضعها في النص	المجموع	اللواحق	موضعها في النص	المجموع
(أل) التعريف	الأيام ، الأيام، الضمير ، الجاهلي ، الاجتماعية ، الثقافة العربية، الأساطير ، القصص ، الخرافي ، الأيام ، الشخوص، الأسطورية ، المنقرضة، الطامسة ، اليمامة ، البسوس، الأيام ، الرجال ، الكهان ، الآلهة، الأساطير ، الأصنام ، الأوثان ، الكواكب ، النجوم ، البطل ، الغنسان ، الإنسان ، المأساوي ، الجاهلين ، الأيام ، الملك ، الكاهن ، القوم.		هاء الغائب	تقديمها ، أولها ، وحدها ، لأنها ، تكويناته، ذكرهم ، عنه، شخوصها ، رموزها ، أيامهم ، دماءهم .	
ت	تفي ، تتضمن ، تشفي		نا المفرد المتكلم	أصل ، جاعلاً، اذكر	
ي	يطالبنا ، يدخل ، يموتون		نا الجماعة المتكلمين	يطالعنا ، حدثنا	

٥- نص عبد القادر عبد الحميد زيدان

السوابق	موضعها في النص	المجموع	اللواحق	موضعها في النص	المجموع
(أل) التعريف	الحرية , التقليدي , الحقيقة , الحياة , الشعور ، الفكرية , الجسدية , القتال , الحالة , المقدرة ، القياس , السير , المحيرة , المدارس , التمرد , الخروج , القبيلة , البدنية , الكفاءة , القتالية , القوة , النفسية , المجتمع الجاهلي , الممالك , الجزيرة , العربية , الصدارة , القتال		هاء الغائب	إليها , أبطالها , له , وسعه , تتمناه , تحديه ’ لديه ,طريقها ، وحده , مصيره ، وهبها ، بمفهومها , أمامه , قواه , يمثله , لديها	
ي	يجد , يكون , يخضع , يعيش , يحقق , يستطيع , يحدد , يقود , يجمع , ينتسب , يعيش , ينتظم , يجد , يمثل				
ت	تتكشف , تحيط				
ن	نجد				

المُلخص

لقد تناولت هذه الدراسة (جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية) وفق المنهج التحليلي والنقد التطبيقي الذي يتوافق مع نظرية التلقي عند كل من (آيزر)و(ياوس)، وماتم تطويره من مفاهيم ضمن نظرية الاتصال الأدبي عند مراد عبدالرحمن مبروك.وهي محاولة للوصول إلى جماليات التلقي التي تشكلت لدى النقاد تجاه قصيدة الحرب في المعلقات، ومفهوم تلك الجماليات التي تم طرحها ومناقشتها من خلال عدد من المصطلحات النقدية ذات الأهمية الكبرى في مسيرة نظرية التلقي والاتصال الأدبي مثل:(الرؤية التكوينية،والوعي بين الذات والموضوع،والتفاعل النصي، والسياق الذاتي ، والسياق التجاوري، والبنية النصية، والاتصال المتعادل،والاتصال المنحرف،والارتداد العكسي المباشر وغير المباشر).

وقد حاولت الدراسة طرح رؤيتها وتطبيقها على النصوص النقدية التي تناولت نص قصيدة الحرب وفق المفاهيم التي تتناسب ودراسة النصوص، مع مراعاة تحقيق التكامل والترابط بين تلك المفاهيم في غير إخلال بالبحث العلمي.

وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها: أن التلقي ينبغي أن يقوم على أركان ثلاثة :مبدع ومتلق ورسالة حتى يحقق فاعليته في إثراء النص الأدبي. إضافة إلى ذلك وجد أن النصوص الشعرية الجاهلية الخاصة بقصيدة الحرب تحمل الكثير من الإشارات والرموز والإيماءات التي يمكن أن تعد مرتكزات ينطلق منها الناقد ليدلي بدلوه في طرح مقاربات قرائية جديدة ضمن منظومة التلقي والاتصال الأدبي

Towards the Aesthetic of Reception
in the war poems of "Al-Moalagua Al-Arabia"

Rahmah Bint Hashim AL- Moheddini

SUMMARY:

This study has tackled the "Aesthetics of Acquisition in War Poem in Arabic Muallaqat" according to the analytic approach and applied criticism which is consistent with Acquisition Theory of Eiser and Jauss and the concepts developed within the theory of literary communication as per Murad Abdel-Rahman Mabrouk. This is regarded as an attempt to reach the aesthetics of acquisition formed by critics towards the War Poem in Muallaqat. It is also a try to reach the concept of these aesthetics proposed and discussed through a number of terms of criticism of considerable importance in the path of Acquisition Theory and literary communication such as the formation perspective, awareness between selfness and subject, textual interaction, self context, juxtaposition context, textual structure, equivalent communication, delinquent communication, direct and indirect reversal rebound.

This study has tried to propose its viewpoint and apply that viewpoint to the critic texts which handled the text of War Poem according to the concepts in harmony with the study of texts, taking into account the fulfillment of integration and cohesion between these concepts and without prejudice to the scientific research.

The study concluded several findings. The most important are as follows. Acquisition should depend on the following three principles: the creative, the receiver and the message, so as to effectively achieve

the enrichment of literary text. In addition, pre-Islamic poetic texts of War Poem bear a large number of indications, symbols, and signs which would be regarded as springboard the critic would rely on to make proposals for new comparisons within the system of acquisition and literary communication.